أصحاب الامتياز
منير البعلبكي - سهيل ادريس - بهيج عثمان

المدير المسؤول : بهيج عثمان
رئيس التحرير : الدكتور سهيل ادريس

Rédacteur en chef : SOUHEIL IDRISS
Directeur : BAHIJ OSMAN

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر
تصدر عن دار العلم للملايين - بيروت

ص. ب ١٠٨٥ - تلفون ٢٤٥٠٢

AL-ADAB *REVUE MENSUELLE CULTURELLE*
BEYROUTH - LIBAN B.P. 1085
Tél- 24502

العدد الاول
كانون الثاني (يناير) ١٩٥٦
السنة الرابعة

No. 1 - Janvier 1956
4ème Année

نحن والفن !

يتجه لنا ان نتساءل ، عند عتبة هذا العدد الخاص ، عن حالة الفنون في الوطن العربي ، في هذه الفترة التي يدفعنا فيها الوعي الصادق دفعا عنيفاً الى تجديد قوانا واستغلال امكاناتنا. ولا شك في ان الاجابة على هذا التساؤل تشير الى وضع الحاسّة الفنية في كياننا ، من حيث صحتها او مرضها ، نشاطها او اعتلالها . وقد لا يكون من المبالغة في شيء ان تتخذ الحاسة الفنية في امة من الامم مقياساً على مدى جدارتها بالحياة وبخلق حضارة من الحضارات .

فالى اي حد تبدو هذه الحاسة الفنية معافاة في كياننا؟

لن يكون عسيراً على من اوتوا قسطاً كافياً من الثقافة ان يدركوا ، اذ يستعرضون وضع الفنون العربية المعاصرة ، من رسم ونحت وتصوير وموسيقى وغناء ورقص ، ومسرح وسينما ... انها لا تدعو اجمالاً الى الارتياح ، ولعلّها تعِدُ بمستقبل افضل من واقعها هذا.

إن بوسعنا ان نذهب الى القول ، من غير ان نخشى محاذير التعميم ، ان هذه الفنون جميعاً تشكو ، اول ما تشكو ، عدم الاهتداء الى اسلوب ذاتي تتميز به ويحمل طوابعها . فهي تكاد تكون فاقدة شخصيتها ، وهي لذلك توشك ان تتكشف عن عدم جدارة بالخلود .

قد يكون هناك افراد من الرسامين اهتدوا الى طريقة خاصة تنم عن تكامل شخصية واضحة الملامح ؛ ولكنهم بمجموعهم بعيدون عن ان يؤلفوا فناً في الرسم يحمل سمات متميزة هي محصلة الاستيحاء من البيئة الجغرافية والوسط الاجتماعي والتراث التاريخي . ومن النادر ان تجد في آثار رسامينا اتجاهاً مركزاً ، نفسياً أكان ام اجتماعياً . وبالرغم من ان ثمة روابط قد تشد عدداً من الرسامين في جماعة ، فان هذه الروابط تعجز غالباً عن الاشارة الى نزعة واضحة ، ولا نقول مدرسة مرسومة. ولعلّ ابرز نقيصة تبدو في فن الرسم عندنا ، ان كثيراً من ممارسيه اوفر قابلية لان يُدخلوا في أعمالهم خطوط مدارس فنية اجنبية ، منهم لان يستلهموا من واقع حياتهم وحياة شعبهم خطوطاً حية صادقة . ولا بد ان هؤلاء لا يعون قضية المضمون وعياً صحيحاً ، والا لوعوا قضية الشكل وعياً صحيحاً. وان احدنا ليتساءل، اذ يرى بعض اللوحات السوريالية والتكعيبية والتجريدية ، عن قيمة التطور النفسي والفني الذي عاناه اصحاب هذه اللوحات قبل ان يبلغوا هذه المرحلة من

الآداب
في عامها الرابع

هذا هو العام الرابع من عمر « الآداب » ، هذه المجلة التي لن تسقط في الادّعاء الفارغ اذا ذهبت الى القول انها اصبحت زاداً فكرياً لا غنى للمثقف العربي عنه في مطلع كل شهر .

ولكن « الآداب » ستسقط في الغرور الثقيل اذا زعمت انها ادركت ما تطمح اليه من ان تكون صوت الجيل الواعي من الادباء . ان امامها بعد مراحل طويلة لتتفوق على ذاتها وتؤدي رسالتها على وجهها الاكمل .

وان ادراكها لهذه الحقيقة سيكون الوازع الرئيسي لكل جهد تبذله في سبيل جعل مادتها الادبية خير مرآة للهموم الفكرية والوجدانية التي ينبغي ان تشغل جميع المثقفين في الوطن العربي .

قلم التحرير

الانتاج !

ولعلنا لا نضل اذا قلنا مثل هـذا القول عن فن النحت عندنا ، وهو شقيق الرسم فان معظم الآثار التي انتجها حتى الآن قاصرة على تماثيل العظماء والكبراء والاعيان ، ونادرة هي الآثار التي صدرت عن «فكرة» او صوّرت «وضعاً» او دلت على «نزعة» . على انها تظل في كل احوالها مرتبطة بمبدأ التجارة ، هذا المبدأ الذي هو مرصود ابداً لافساد الفنية في اي عمل ينشد الفنية . وقد يكون من اسباب ذلك ، او من نتائجه ، اننا لم نحظ بعد بمشاهدة عمل نحتي رائع يطمع في الوقوف امام اثر اجنبي من هذه التي نحتتها اصابع عصبية خلاقة يسري نسغ التضحيـة والاحتراق في عروقها .

واما الموسيقى عندنا ، فان الآلية منها توشك ان تكون غائبة ، اذ لا نجد موسيقياً عربياً واحداً حاول ان يضع قطعة موسيقية كاملة تعبر عن وحدة موضوعية ، كالآثار الكلاسيكية المعروفة التي تنهض على ركائز علمية تتمتع بقيمة جمالية لا مشاحة فيها . ويكاد يكون عجيباً ان يتبدى موسيقيونا المعاصرون على مثل هذا القصر في النفس الموسيقي ، وان يكون قصاراهم في تأليف الموسيقى وضع الحان تصاحب نمط المادة الشعرية المغناة . اما الموسيقى الغنائية فاحدى اثنتين : إما شعبية قد تكون لها ملامح ذاتية ، ولكنها تكاد ان تتحجر ، اذ هي لا تتطور ، وتظل من البدائية بحيث لا تسلك سبيلها الى صيرورة فنية ، واما نغلة تعتمد في ادّعائها التجديد على استراق الالحان الأجنبية استراقا ليست فيه محاولة التأثر او التلقح او الاقتباس .

وسواء أكانت هذه الموسيقى آلية ام غنائية ، فانها قد خلقت لنفسها في مجال التعبير إطاراً خانقاً تدور فيه الانغام والألحان على موضوع الحب المنتحب وحده ، وتقصّر اعظم التقصير في محاولة محاكاة الوعي الذي تتمخض به الامة .

واما الرقص ، فلا احسب بلداً هزل عنده هذا الفن هزاله في بلادنا . فالرقص الفردي عندنا يكاد يقتصر على حـركات جسمانية تافهة تقوم على التثني والهز والارتجاج ، ولا تتكشف عن اية نزعة فنية ، بل تقصد إثارة الحس اثارة سطحية غير جديرة بأن تخلق متعة رفيعة . واما الرقص الجماعي الشعبي (الفولكلور) فيوشك ان يكون معدوماً ، ولا نظن ان هناك من ينسب اليه ، في حالته الحاضرة ، قيمة فنية ما .

بقي المسرح والسينما ، وهما — في غير مصر — لا وجود لهما تقريباً . واما في مصر ، فاولهما قد قطع من غير شك شوطاً طيباً ، ولكنه لم يستطع ان يبلغ في المستوى الفني حداً يرضى عنه المثقف الواعي . ولا حاجة بنا الى الوقوف طويلاً عند السينما ، فان قيمتها من شتى النواحي من الهزال بحيث لا نبالغ اذا وصفناها بالانحطاط .

هذا العدد

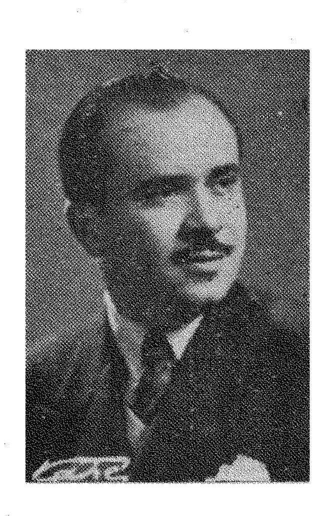
كان من المحال تقريباً ان يتناول هذا العدد الخاص بالفنون جميع الفنون بالبحث والدراسة والتفصيل . ومن اجل هذا سيجد القاريء نقصاً ملحوظاً في معالجة بعض الفنون ، ولا سيما المسرح والسينما . ولعل من الخير ان تخصص المجلة عدداً للمسرح والسينما فيما بعد .

واذن فلا بد لقلم التحرير من ان يعتذر للقـراء بسبب هذا النقص ، كما انه يعتذر لبعض الادباء الافاضل الذين لم يستطع ان ينشر مقالاتهم في هذا العدد ، راجياً ان يتمكن من نشر بعضها في اعداد قادمة

وبعد ، فلست انا الذي يرسم هذه اللوحة السوداء للفن عندنا ، بل هو الواقع . فما هي النتيجة التي نستخلصها مـن هذا الواقع ؟ اتكون حاستنا الفنية معتلة ؟ او تكون طاقتنا على انتاج الآثار الجميلة عاجزة او ، على الاقل ، مقصرة ؟ لست أملك ان اجيب انا نفسي على هذا التساؤل ، فان ذلك يقتضيني ان ادرس الموضوع درساً اوفى من هـذه النظرة السريعة التي لا تفي البحث حقه ، وان كنت احسب ان خطوطها الاساسية قريبة من الصواب ، فهي خطـرات يؤمن بصدقها الكثيرون ، ولو اختلفوا في تعليل اسبابها .

ولكني اعتقد ان اصدار هذا العدد الخاص بالفنـون ، العربية منها والغربية ، هو طرح واسع لهذا السؤال : اين فنوننا من هذا الوعي الذي يتفتح عنه الوطن العربي في هـذه الفترة ؟ وهل يمكننا ان نستشف من وضع هذه الفنون الحالي ما يبعدنا عن التشاؤم ، ويحملنا على ان نتوسم منها الخير في مستقبل قريب او بعيد ؟

انني لا اكاد اشك في ان وضع الادب عنـدنا ، في بابي الشعر والقصة على الاقل ، خير من وضع الفنون التشكيلية . ولا بد لنهضتنا الحضـارية ، لتكون مثمرة منتجة ، من ان يتوفر لها هذا الركن الهام في حياة كل امة ، الركن الفني ، على صعيد رفيع يكون دليلاً على ان حاستنا الفنية سليمة معافاة .



سهيل ادريس

« الآداب » تستفتي

الفن ... والحياة العربية

« مرت المجتمعات العربية الحديثة بمراحل هامة من التطور والنمو اشتركت في خلقها عوامل عديدة، وكان الفن من بين هذه العوامل المؤثرة الدافعة . فما هو الدور الذي قام به الفن في المجال الذي تخصصتم فيه (الرسم ، الموسيقى ، المسرح ، السينما ... الخ) من حيث تأثيره في المجتمع العربي وتأثره به ».

عرضت « الآداب » هذا السؤال على جماعة من المشتغلين بالفن في مختلف الاقطار العربية ، فتلقت منهم الاجابات الآتية :

جواب الاستاذ مصطفى فروخ (لبنان)



لو نحن ذهبنا نستقصي الحقيقة ، في انتاجنا الفني وعلاقته مع واقعنا وحياتنا لوجدنا ان كل ما يرتبط بالثقافة في دنيا العرب لا يتصل بشيء مع واقعنا ، وان الفوضى والزندقة والاضطراب تسيطر على واقعنا وان المفكر العربي اطلاقاً يعيش في واد وأمته تعيش في واد .

والفن وهو واحد من عناصر الثقافة والتوجيه قلما يرتبط مع واقعنا الراهن ، فهو يتخبط في فوضى من مختلف التيارات الفنية الاجنبية ، وهو لا يستوحي في قليل او كثير من الشعور الشخصي او القومي ، الا ببعض المظـاهر ، وهو في اكثره نقل ونسخ عن للفنون الاجنبية .

والفن في لبنان ، الذي يمكننا ان نزعم بانه اكثر تطوراً فنياً من كافة البلاد العربيه بسبب قدمه وغير ذلك ، نراه في اكثره اقتباساً وتقليداً وترديدا للفنون الاجنبية ، وقلما يعبر عن واقعه او يستمد من بيئته وتاريخه او من شعوره الشخصي .

ولا اريد هنا ان ادخل في سرد الحوادث او الكشف عن بعض الفضائح الفنية ، فهذا ليس من شأني بل اترك هذا للايام ولتطور الشعب الثقافي فهو الكفيل بكشف كل هذا .

وخلاصة القول ان الروح المسيطرة على الفن عندنا هي الروح التجارية والسعي المتواصل لجمع المال ، ولذلك فكل ملاحظ دقيق يلمس ان روح الحسد والحقد وعدم المحبة وفقدان التواصل بين الفنانين ، كله برهان قاطع على صحة ذلك ، لهذا فلا يرجى من الفن الحاضر خير ونهضة ، لان الفن قام في العالم وفي لبنان على روح المحبة والعمل للفن للفن ليس الا .

اما حالة الفن في بقية البلاد العربية ، فليست اسعد حالاً ، فأكثره يعيش على الاقتباس وتقليد الحركات الفنية التي تنشأ في اوروبا ، ولا يحاول ان يبتكر او يستوحي من حاضر البلاد العربية وتطلباتها وواقعها ، في حين ان رسالة الفن هي كما نعلم ، التعبير الصادق عن احاسيس الامة وواقعها .

وامام هذه الاسباب كلها ، ارى انه ينبغي على الفنانين الحقيقيين ، ان يقلعوا عن فكرة التجارة وان يعملوا للفن وحده وان يستوحوه مـــن نفوسهم ومن طبيعة بلادهم ، طبعاً بعد ان يدرسوا اصوله وقوانينـــه في المدارس الفنية الصحيحة ثم عليهم ان يتركوا فكرة التجارة واقتناء الثروة ، فما كان الفن في تاريخه الطويل ، يوماً وسيلة للغنى والثراء . واخيراً ينبغي على اتباع الفن في بلادنا ان لا يدعوا الحسد يتغلغل الى نفوسهم ، بل عليهم ان يتحلوا بالروح الجميلة والخلق الطيب . فهي التربة الخيرة التي ينبت فيها الفن الصحيح ويقوم برسالته الكريمة .

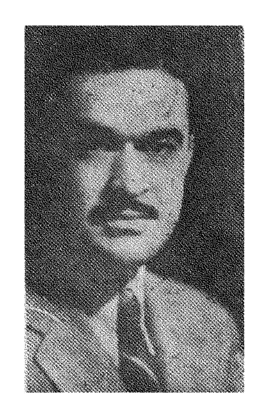
جواب الاستاذ قيصر الجميّل (لبنان)



لا علاقة بين واقعنا الراهن وانتاجنا الفني ، فقد عاش الفنان خلال العصور ، في دنيا من اللذة والالم والخيال ، عاش ، بين الناس مع الاساطير وآلهة الاساطير ، فهو كالشاعر ، اذا هزه حدث واقعي مفاجيء ، لجأ الى الرمزية للتعبير عن شعوره .

لا يخلو واقعنا الاجتماعي من طرافة فيها كثير من الاغراء ، فاذا تأثر بها الفنان ، ونفذت الى اعماقه ، حولها الى لوحة او تمثال ، او ، نظمها الشاعر قصيدة ، ولكن ، في التقيد بالواقع حد للخيال ، وتقنين ، تنفر منه طبيعة الفنان ، وتأبى الانقياد له . اني اريد ان اقول ان قيمة الموضوع في اللوحة ، ضئيلة جداً ، فاللوحة ، عمل فني مستقل ، وهي دنيا الفنان ، يجمع فيها اشياءه ، وينظمها ، ثم يسبغ عليها من عقله وقلبه ما يمسحها بهذه المسحة الغريبة ، هي النغم للوتر ، والعبير للعطر ، والحب للقلوب .

جواب الاستاذ رشيد وهبي (لبنان)



من المعلوم ان الفن يعتـــبر المرآة الصادقة لكل شعب . فهو اذ يستوحي صور ماضيـــه وتراثه ، يعبر عن حاضره ويرسم اماني المستقبل وآماله . وهو بذلك رمز لروح هذا الشعب ، وصدى لتجاوبه مع بيئته وعصره اذ يقدم عنه الصورة الحية النابضة عـــلى مر الايام . ولئن بحثنا على ضوء هذه الحقيقة عن العلاقة بين انتاجنا الفني وواقعنا الراهن ، لما وجدناها علاقة وثيقة الارتباط . ذلك اننا اذا ذكرنا بعض الاعمال الفنية التي تحاول الاقتراب من هـــذا الواقع ومهرها بالطابع القومي ، لا ننسى ان انتاجنا

في الوقت الحاضر يتمثل بالنظرية القائلة الفن للفن ، حيث يعيش الفن في برجه العاجي بعيداً عن البيئة والناس ، وحيث تظل الفكرة الادبية امراً ثانوياً بالنسبة الى الموضوع الشكلي الذي تتركز قيمته الفنيــة في ابتكار مجموعة متآلفة من الاحجام والخطوط والالوان .

ومع ان هذه النظرية تحظى بتأييد كثير من الاوساط الفنية العالمية ، فاننا على الرغم من كل ذلك يجب ان نأخذ بعين الاعتبار ظروفنا الخاصة كشعب يبني للتاريخ ، ونؤمن بان علينا ان نحسن تقويم الاعمدة التي سوف يرتفع عليها صرحنا المكين ، لتأتي اعمالنا صورة صادقة لما نحس ونحيا . فالفن من ابرز النواحي الفكرية التي ترافق نهضات الامم . والفنان الحق هو الذي يعيش بيئته باحثاً مستطلعاً ينقل ما تتأثر به نفسه من احاسيس وانطباعات .

وثمة امر يعانيه الفن عندنا من تلك المؤثرات الاجنبية التي تكاد تنحرف به عن اتجاهه الامثل ، وتباعد بينه وبين حقائقنا الراهنة ، فيأتي انتاجنا في كثير من الاحيان وكأنه صورة اخرى عن تلك المدارس التي اخذنا عنها او اقتبسنا منها اصول الفن . والاخذ عن الغير امر ضروري لنمو ثقافتنا الفنية . ولكن شتان بين الاقتباس الواعي عن هذا الغير وبين تبني افكاره والذوبان في شخصيته الغريبة عن وسطنا وبيئتنا . وهنا كان لا بد لنا لنجتاز هذه المرحلة الدقيقة في حياتنا الفنية من ان نعمل للانطلاق والتحرر من كل ما يعترض اتجاهنا القومي الصحيح فنتخلص من كل اثر اجنبي على تفكيرنا الفني ، ونضع الاسس السليمة لاستقلال شخصيتنا الفنية ، هذه الشخصية التي يجب ان نبحث عنها في محيطنا اللبناني الشرقي المليء بالاضواء الحية المثيرة ، والتراث القومي المجيد ، والموضوعات الحافلة القيمة . ولنذكر ان هذه الاجواء قد سحرت من قبل فناني الغرب وكانت لهم مصدر ابداع والهام . فالاحرى بنا ونحن نحيا هذه الاجواء ان نستمد منها الاسباب لانتاج فني رفيع يساير ظروفنا البيئية التي نحسها قبل غيرنا ، فنعتمدها اساساً ترتكز اليه دعائم نهضتنا الفنية ، وهي النهضة التي نعمل لبعثها والسير بشملها في قوة وعزم وايمان .

جواب الاستاذ فؤاد كامل (مصر)



يعتبر فن محمود سعيد اول حلقة في تاريخ الفن المصري الحديث ، فالباحث في لوحتيه « ذات الجدائل الذهبية » « والدعوة الى السفر » يجد النمو المنطقي والعاطفي لفنان اراد ان يربط بين ما درسه من تعاليم الغرب في التكوين في النور والظل والمنظور وبين تراث الفنون القبطية والاسلامية ولينمو بفنه نمواً انسانياً شعبياً واضحاً .

وقبيل عام ١٩٤٠ بدأت تتكون مجموعات من الافكار المتحررة كان اساسها النظرة الاجتماعية الواعية المبنية على الفهم المادي والنفسي . واستمرت مجلة التطور ثم المجلة الجديدة في نشر هذه الافكار بجانب نشاط جماعة « الفن والحرية » في تنظيم معارض الفن الحر ، فرأينا لاول مرة في التاريخ الحديث اتحاد الفن مع الادب من اجل تحقيق لغة اجتماعية ثورية .. فقرأت مصر اشعار جورج حنين وقصص البير قصيري ومقالات انور كامل وحسين يوسف امين ويوسف العفيفي ورأت صور رمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل فأشاعت في الاجواء روحاً ثورية تندد بوقائع الحياة الفاسدة وصاغت من رموز الحلم صوراً وآمالاً لحياة جديدة .

وقد ساهم يوسف العفيفي وحسين يوسف امين في ميدان التعليم الفني مساهمة جدية في سبيل انماء تيار الوعي الجديد وبخاصة عندما تفرغ يوسف العفيفي لانشاء المعهد العالي للتربية الفنية للمعلمين فخرج جيل اتم دراسته في الخارج فكان على رأسهم محمود البسيوني وحمدي خميس وسعد الخادم ولطفي زكي عاودوا العمل في نشر الوعي الفني عن طريق تكوين مدارس الفن في التعليم العام .

وبدأت جماعة الفن المعاصر التي انشأها حسين يوسف امين تتخذ مــن الاسطورة المصرية والادب الشعبي اسساً لفلسفتها ومن الادوات المستعملة في الحياة اليومية اشكالا لتكويناتها الفنية .. فخرجت الخرافة لاول مرة من نطاقها الادبي الى حيز الشكل واللون . ونجد في فن الجزار وحامد ندا اتجاهاً اكثر مطابقة لهذا الجانب بينما نجد لدى سمير رافع وابراهيم مسعودة وكمال يوسف ومحمود خليل وسالم حبشي بعض الصفات الذاتية العقلية او الشاعرية نتيجة التقاء الثقافات العالمية على لوحاتهم .

أما عن النقد الفني وقيمته في تحديد وخلق التيارات الفنية ، فلم يكــن هناك نقد مذهبي واضح المعالم قبل كتابات ومحاضرات ومناقشات جــورج حنين ، ويوسف العفيفي ، وحسين يوسف امين ، وإريك دي غــش ، وسيريل دي بو . وكثير من هذا النقد والجدل لم يكن ينشر في الصحف الا فيما ندر ، بل كان يدار في المجتمعات الفنية والمناسبات الخاصة ولقــد لعبت هذه المناقشات دوراً هاماً في تكوين وتنمية شخصيات فنية عديدة .

على اننا لا يمكن ان نغفل اهمية محاولات احمد راسم عندما كتــب لاول مرة للمكتبة العربية عن الفن المصري الحديث في مراحله الاولى كما نسجل له اهتمامه بان قدم فن كامل التلمساني في مقال طويل بجريــدة الاهرام .

وكان لا بد من ظهور نقاد يحققون تاريخ الفن المصري من جديــد ويثيرون الشباب الى كنوزه ومنابعه ، فكتب فيليب دارسكوت واعطى صوراً عامه ارخ ونقد فيها الاتجاهات الحديثة لكنه لم يتخذ موقفاً محدداً كذلك الموقف الذي اتخذه في نفس الوقت الناقد امية ازار في كتابــه « تاريخ الفن الحديث في مصر » المؤلف من ستة اجــزاء .. جمع فيها اشتات الفن المصري الحديث بعد ان وضع لها فلسفة . وهدفاً ويجدر بنا ان نذكر الجريمة التي ترتكبها الصحافة المصرية اليوم في حق الاجيال الناشئة في اهمالها الشنيع للنقد الفني او في اتجاهها الى شخصيات غير واعية وغيــر دارسة لاصول النقد والتوجيه وتحاول شخصيات فنيه عديدة الاستمرار في الانتاج الفني تتجمع او تتفرق عند عرض اعمالهم ، فنجد يوسف سيــده وتحية حليم وحسن التلمساني وحامد عبدالله وفتحي البكري وعــز الدين حوده وصلاح يسرى ووليم اسحاق ... غير انه استمرار متردد وغيــر واضح المعالم .

ومنذ ١٩٥٣ شعر الفنانون المصريون بضرورة ايجاد مجالات اكثر حيوية يظهرون فيها فهم المتطور ، وبدأت فعلاً المناقشات في بعض الصحف تتساءل عن دور الفن بالنسبة للمجتمع كما بدأ الجدل عن اساليب الواقعية في الفن .. متابعة بذلك تيار التفكير الحر الذي بدأ مع نشأة جماعة الفــن والحرية . ونحن نرى اليوم الفنان المصري يكاد يختنق مع فنه . فان لم ينطلق به الى افاق جديدة مسلحاً بكل وعي تقدمي في الفن والعلم لكتب عــلى هذا الجيل الفني الفناء ولبقيت مصر تنتظر جيلاً جديداً آخر تضع احلامها بين عقله وقلبه ... هذه الافاق الجديدة هي الفنون الحائطية . وامــام الفنان المصري الجديد لحسن حظه تراث فني طويل يبــدأ من رسوم الكهوف في عصر ما قبل التاريخ والفن الفرعوني وفن الكنائس والمساجد

نجد صوراً شتى وخامات مختلفة تصح ان تكون منبعاً خصباً لدراسة ولنهضة متطورة . ونحن نؤكد للفنان المصري انه واجد ايضاً في التراث الفني الحديث فيما خلقه فنانو المكسيك امثال اوروزكو وريفيرا وتامايو عندما اتخذوا من دور الحكومة ودور العلم والمسارح والمطاعم وكل المؤسسات الشعبية .. صحائف عريضة واسعة يحققون عليها اصولهم الفنية الحديثة المتطورة في الفن الحائطي ودون ان ينحدروا الى الذوق الاكاديمي الشائع .

ان الناقد الفاحص اليوم يحس ببذور هذا الفن في اعمال حامد ندا في مرحلته الاخيرة .

والاحلام الجماعية اليوم يجب ان تزحف خارج حدود الاطار والصالون لتتجدد وتعيش تحت الشمس أمام أنظار الملايين .

جواب الاستاذ حامد عبدالله (مصر)



ان كلا من الفن والمجتمع متأثر بالآخر مؤثر فيه في نفس الوقت ، فان الفنان الحق يتخذ الواقع كمادته الخام ، ولا ينقله نقلا حرفياً وانما يحياه بكل كيانه الحي « ناظراً اليه من الداخل » وهو يؤلفه من جديد واقعاً اكثر حيوية . كما ان المجتمع يتأثر بالفن ويستجيب لوحيه ، لذا فان مضمون الفن هو مضمون الحياة .

اما الفنان الذي يتوهم ان التحذلق في أداء الشكل الفارغ فن ، فيراعي العلاقات الشكلية البحتة Formatisme ، او الفنان الذي يحاكي الواقع الظاهري ، او يمثله بتلك الطريقة التفسيرية Anecdotique معتبراً الفن وسيلة للفهم لا كيفية معرفة — او بغرض الدعاية في اي شكل من اشكالها ، فهو يمثل السطحية والجمود في الفن ، لانه لا يلمس من الحياة الا سطحها .

واننا نلاحظ ان كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع ، هي مرحلة من مراحل تطور الفن وشتى اشكال الفكر ؛ فنجد في مرحلة كفاح المجتمع المصري — في نصف القرن الحاضر مثلا — من اجل استقلاله ، ان فن التصوير المصري الحديث ، قد تحرر من التأثير الفني الغربي ، واهتدى الى طريقه الصحيح ، الذي يتصل بماضيه العريق الموروث ، وبينبوع فن الشعب وتقاليده ، آخذا بمبدأ الشرق القديم في غير محاكاة له مخالفاً مبدأ الغرب الذي اخذ بقواعد الرسم المنظور والتجسيم بالتظليل Modèle او باللون Modulation ، تلك القواعد التي تهدف الى تصوير الاشياء كما تراها العين دون مبالاة بحقيقتها ، خاضعة لمظهر الطبيعة الزائف ، المبدأ الذي كفر به الغرب المعاصر حين هجر لوحة الحامل الى اللوحة الحائطية .

جواب الاستاذ حمدي غيث (مصر)

احب* اولا ان نتفق على مفهوم كلمة المسرح التي تضمنها السؤال ، والمسرح كما افهمه هو هذا العمل او تلك الظاهرة الفنية التي نراها في دار التمثيل والتي تتضمن النص الادبي الى جانب الاخراج والتمثيل بجميع عناصرهما من حركة واشارة وزتم وموسيقى وصوت وصمت واضاءة وديكور وبذلك يصير المسرح هو الفعل الدرامي الكامل لا المسرحية المكتوبة لان المسرحية المكتوبة طالما هي كذلك ليست فعلا مسرحياً ولكنها مجرد عمل ادبي .

واذا فهمنا كلمة المسرح على هذا النحو نستطيع ان نقول ان المسرح لا يمكن ان يؤثر في الفكر القومي لأنه يكون بطبيعته نتيجة من نتائج هذا الفكر القومي اي مترتباً على هذا الفكر لا سابقاً عليه . واذا كان للمسرح في مصر (ولا اقول المسرح المصري) اثر على الفكر القومي فان هذا الاثر يتمثل فقط في ان رجل المسرح في مصر اي المخرج والممثل قد سبق المؤلف المسرحي . ذلك لان المسرح في مصر قد بدأ عن طريق الترجمة عن الآداب الغربية . وبذلك يكون اثره الوحيد انه اوجد الشكل الدرامي في الادب المصري .

اما اذا اردنا ان نتحدث عن المسرح باعتباره ذلك النص الادبي الذي نسميه المسرحية فانه لا يمكن ان يقال ان المسرحية تأثرت او أثرت في الفكر القومي . لان الفكر القومي تيار متصل يتخذ اشكالا عدة كالقصة والشعر والتصوير ... والمسرحية . ولا يمكن ان يقال ان القصة مثلا قد اثرت في الفكر القومي او تأثرت به لانها هي نفسها شكل من اشكال هذا الفكر .

ومن هنا لا يمكن ان نتحدث عن مدى تأثر المسرح المصري بالفكر القومي او اثره فيه ولكننا نستطيع ان نتساءل هل ماشى المسرح المصري الفكر القومي ام تخلف عنه ؟

والفكر القومي الذي عاصر نشأة المسرح المصري هو نفسه الفكر الذي مهد لثورة سنة ١٩١٩ . هو الفكر الذي بشر بالتحرر السياسي والاجتماعي . اما المسرح المصري فيؤسفنا ان نقرر انه كان دائماً متخلفاً عن هذا الفكر . فانه في الناحية السياسية لم يؤد الدور الذي كانت تؤديه المظاهر الفنية والادبية الاخرى .

لم يكن المسرح ابداً تعبيراً عن الثورة المصرية . ولكنه فوجىء بها . فكان دوره الوحيد انه هتف في مواكبها . وكان المسرح يبدو ضئيلا جداً في ميدان المعركة لان الاحداث كانت دائماً اكبر منه .

وبينما كان المسرح غارقاً في الميلودراما المترجمة او المؤلفة التي اجتاحت مسرح رمسيس كان الادب المصري يسير في طريق آخر ، طريق جديد يرتاده طه حسين والمازني والعقاد . وبينما كان من الممكن ان يتخذ المسرح الرومانسية باعتبارها تعبيراً عن الطبقة المتوسطة اي تعبيراً طبيعياً عن الثورة المصرية السياسية والاجتماعية نجده عاجزاً عن استيعاب هذا الوعي متخذاً من الميلودراما وسيلة للتعبير .... عن ماذا ؟

لعلنا نعرف ان الميلودراما هي التعبير المسرحي عن حسرة الاقطاعية المنهارة وفجيعتها إزاء المد الثوري للطبقة المتوسطة . وبذلك كان المسرح — ومثاله الأول مسرح رمسيس — مسرحاً رجعياً مضللا . ويبدو ذلك واضحاً كل الوضوح لا في الروايات الوطنية فحسب ، بل يتمثل ايضاً في الروايات التي تعالج مشاكل اجتماعية . ولنأخذ مثلا لذلك مسألة تحرير المرأة . تلك المسألة التي افعمت الفكر القومي في مصر منذ مطلع هذا القرن . لقد اتخذ المسرح المصري منها موقفاً رجعياً نجده في رواية كرواية (زوجاتنا) التي تقرر أن مكان المرأة الطبيعي هو البيت .

وهذا كله يصدق على المسرح المصري في هذه الفترة التي نحياها . ف

---

* اقتصر الاستاذ غيث في اجابته على الحديث عن المسرح العربي في مصر لاتصاله بتجربته الخاصة ولتصويره للخصائص العامة للمسرح في البلاد العربية الاخرى . « الآداب »

زال المسرح حتى الآن عاجزاً عن مسايرة الفكر القومي الجديد لاسباب كثيرة ليس هنا مجال القول فيها . فبينما تبزغ المدرسة الواقعية على الادب المصري نجد ان المسرح لا يزال عالقاً بأذيال الميلودراما والفودفيل. وبينما يهتز المجتمع المصري من حين لآخر بانتفاضات سياسية واجتماعيه ، نجد المسرح دائماً يفاجأ بهذه الانتفاضات ، فلا يزيد أبداً عن الهتاف لها - في أحسن الاحوال - بصوت ضئيل سرعان ما تبدده التحركات الشعبية الحاسمة. ذلك لأن المسرح كان ولا يزال يتناول المسائل السياسية والاجتماعية تناولاً فجاً بعيداً عن التحليل الصادق والادراك الواضح لحقيقة هذه المسائل من نطاقها الاقتصادي والاجتماعي إلى نطاق أخلاقي رجعي .

وأخيراً أحب ان اقول إن (المسرح المصري) لم يولد بعد ، وإن كانت كثير من الدلائل تبشر بأن ميلاده ليس ببعيد .

جواب الاستاذ خليل المصوي (مصر)

يختلف كثير من الباحثين في نظرتهم الى الفنون عامة والموسيقى خاصة، فنهم من يقول ان الفن قائد لنهضة الشعوب، ومنهم من يقرر ان الفن تابع للنهضات او بمعنى اوضح هو مصور لها، والفن الصادق يعطينا صورة صادقة قد تختلف نظرتنا اليها فنظنها اصلاً تأثر به المجتمع وسار على هديه . ولكن الباحث المدقق لا يفوته ان هذه الصورة الصادقة ماهي الا نقل عن الاصل وهو المجتمع ، فحسب الفن ان يكون مؤرخاً لا باعثاً للنهضات فاذا ما سلمنا بهذا الرأي نجد ان الفن العربي استطاع ان يصور نهضات شعوبه واستطاع بأمكانياته المحدودة أو المحلية ان يعطينا صورة صادقة عن القلق السائد بين هذه الشعوب ، وقد تأثرت الموسيقى العربية بموسيقى التركوقت ان كان للأتراك رأي في حكم بلادنا، وقد تأثرت ايضاً بالموسيقى الواردة الينا من الغرب حينما نظرنا الى الغرب واتجهنا اليه إلا أنها لم تتفان فيه التفاني المطلق ولم تفقد شخصيتها وحضارتها القديمة بل كان هذا التأثر زخرفاً جملها وحلاها وجعلها تسير في طريق الفن العالمي .

الا انه قامت في البلاد العربية عوامل كثيرة ادت الى انحدار الفنون اهمها واجدرها بالذكر عاملان هما :

١ - أن اكثر المموّلين في البلاد ليسوا من اهلها .

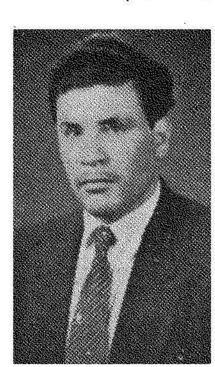
٢ - أن البلاد كانت ترسف تحت نير الاحتلال الاجنبي .

احدث هذان العاملان عند الشعب العربي شعوراً بالنقص وقسمه الى قسمين لكل منها اتجاه مضاد - اولها ينظر الى الغرب ويعتقد ان مصر كفء للنهوض والارتفاع الى مستواه مطالباً باقصى ما يمكن من الحرية .

وثانيهما قبلته الشرق، عزيز عليه ان يعترف بما فيه من نقص، متمسك بأهداب شرقيته ، داع الى المحافظة عليها بفرض رقابة صارمة .

ومع ذلك فهناك اليوم دلالات كبيرة على أن الموسيقى العربية تتجاوب مع نهضات الشعوب وتتأثر بها ، وإن كنت اخالف من يقول خالق لنهضات الشعوب وباعثها من رقادها .

جواب الاستاذ ماهر رائف (مصر)



كان الغرب اسبق من الشرق في الثورة على رجال الدين - لاتعاليمه - الذين نصبوا أنفسهم حماة للدين ودعاة له دون وجه حسن بعد ان وقفوا حجر عثرة في سبيل تقدم الحضارة ردحاً طويلاً من الزمن فكان من أثر ذلك ان قطع الغرب في ميادين العلم والكشف والاختراع اشواطاً بعيدة لم يستطع الشرق ان يسايره فيها فكان أن بسط الغرب سلطانه على الشرق وفرض عليه حصاراً يحول دون تقدمه بل بينه وبين الحرية واتضح ذلك اوضح ما يكون في الفن عامة والفنون الشكلية . وهي موضوع هذا الحديث خاصة .

واذا كان الفن صنواً للعلم في ميدان التقدم الانساني فبالعلم يحاول الانسان الوقوف على حقيقة الواقع الخارجي وبالفن يحاول سبر اغوار الواقع الداخلي والاثنان مرتبطان احدهما بالآخر ارتباطاً يبين مدى اهمية الفن في حياة الانسان ومدى اثره في ميدان تقدمه .

وقد حاول الشرق وعلى رأسه مصر ان يصحو من غفلته ويطرح عن نفسه آثار الاحتلال السياسي والاحتكار الاجنبي للفكر والذوق الشرقي . واعني بالشرق الشرق العربي . وظهر اثر هذه الثورة على هذا الاحتلال وذلك الاحتكار في ميدان الفنون الشكلية ،واذا صح لنا ان نجاري الغرب في تقدمه العلمي وان نأخذ عنه آخر ماوصل اليه في ميدان الاختراع فليس لنا ادنى حق ان نجاريه في فنه اذ للفن وطن لا بد ان ينبعث منه وتقاليد وعادات وعرف مرتبطة بجماعة من الناس تحدد شكله وموضوعه بل واتجاه تطوره. والذين يحاولون ذلك لا يحملون في نفوسهم معاول هدمهم ومحو شخصيتهم فحسب ، بل ويساعدون الغرب في تثبيت قدمه في الشرق بطريق مباشر او غير مباشر .

وفي مصر الآن اتجاهات فنية تحاول ما وسعها الجهد ان تحرر الفن المصري من عبوديته للفن الاجنبي بل ومن الرجوع به الى الفن المصري القديم. على ان ذلك يرد له اصالته كما ينادي بذلك البعض. وهذا لعدم اتفاق البيئة الاجتماعية التي تحدد الصورة العامة للفن وان كانت البيئة الجغرافية واحدة في الحالين .

هذا وقد نجحت هذه الاتجاهات الحديثة : في الفن كثيراً او قليلا في تحقيق الهدف الذي تسعى اليه بمقدار اخلاصها للمبدأ الذي تقوم عليه وبمقدار حرصها على تزويد نفسها بالثقافة العالمية الحديثة التي هي شرط

فذلك لانها غير مألوفة لديه بمقدار ما ألف الواناً من الفن قدمها له الفنانون الاجانب وعمالهم من الاساتذة المدرسيين الذين اخذوا الفن من معاهد أوروبا وأذاعوه أو عملوا على اذاعته عندنا .

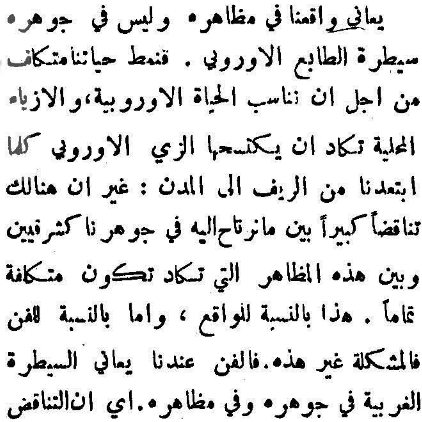
جواب الاستاذ جواد سليم (العراق)



ان كل انتاج فني مهم وجيد في اي زمان او مكان هو مرآة ينعكس عليها الواقع الذي يعيش فيه . اما كيف نتحسس هذا الانتاج ان كان هو انسانياً حقاً وكيف يكون صادقاً قوياً معبراً فان هذا يتعلق بحرية الفنان في التعبير عن ما يحيطه ، وهي حرية فكرية واقتصادية في آن واحد . اما مئات «اليجب والينبغي» التي تعاد وتذكر في جرائدنا ومجلاتنا والتي يحاول فيها الكاتب على الغالب التعبير عن سمو شخصيته هو أو نبيل افكاره محاولاً انتشال الفنان من غيبوبته او تأخره . فهذه تدل غالباً على بديهيات في قوالب جديدة . واكثر الكتاب الذين تتهيج فيهم افكار سامية انسانية يتسرعون في توجيه الكتاب او الفنانين وهم لا يعرفون او هم يتناسون ما تحويه المتاحف والكتب وما انتجته البشرية من الفن الذي يجعلنا نثق ان في البشرية كثيراً من الخير .

جواب الاستاذ حافظ الدروبي (العراق)





يعاني واقعنا في مظاهره وليس في جوهره سيطرة الطابع الاوروبي . فنمط حياتنا متكاف من اجل ان تناسب الحياة الاوروبية، والازياء المحلية تكاد ان يكتسحها الزي الاوروبي كلما ابتعدنا من الريف الى المدن : غير ان هنالك تناقضاً كبيراً بين ما نرتاح اليه في جوهرنا كشرقيين وبين هذه المظاهر التي تكاد تكون متكافئة تماماً . هذا بالنسبة للواقع ، واما بالنسبة للفن فالمشكلة غير هذه. فالفن عندنا يعاني السيطرة الغربية في جوهره وفي مظاهره. اي ان التناقض السابق يكاد ينعدم فالفن عندنا غربي في مجموعه، والسبب يرجع الى ان الرسامين والعراقين منهم بصورة خاصة كانت نشأتهم الفنية ودراستهم في اوروبا وعلى نمط المدارس الاوروبية بحيث اصبحت نظرتهم للاشياء نظرة الرجل الغربي هذا بالاضافة الى ان بيننا وبين تراثنا القديم — سواء الحضارة القديمة او الاسلامية — فترة انقطاع مظلمة بحيث ان الفنان العراقي فتح عينيه وهو لا يرى امامه غير هذا الفن الاوروبي الناضج. اما التراث الحضاري فقد كان مطموراً وحتى المتاحف انشأت في فترة متأخرة ، واما الفن المحلي فهو بسيط جدا في الرسم بحيث يصعب الاعتماد عليه ، وهنالك شيء آخر هو ان السوق الفنية المحلية تغزوها الثقافة الفنية التي تمت بالفن الاوروبي سواء في البحوث او الرسوم ولا نكاد نجد شيئاً عن الفنون الشرقية الاصيلة كالفن الهندي والصيني والياباني رغم تأثر الغرب بها ورغم نضجها واهميتها .

ونحن نحس اليوم شعوراً قوياً مؤلماً بهذا الابتعاد عن الواقع المحلي والطابع القومي واكثرنا يحاول ويجهد من اجل ايجاد فن يمثل هذا الواقع ويتأثره ويؤثر فيه ، كل يحاول هذا من وجهة نظر خاصة. فمنهم من تناول الخط والتكوين (Composition) وحاول ان يكسبه شيئاً من الروح الاشورية والسومرية ومع هذا فلا يزال اوروبياً ، ولكنه يحاول ودائماً يحاول .

ومنهم من ينادي باستمرار من اجل ايجاد فن عراقي خاص ولكنه هو نفسه لم يجد هذا الطابع. وقد اخطأ احد الاوروبيين حين قال: ان الالوان المغبرة طابع عراقي، فالعراق ليس مغبراً في يوم من الايام، وهذه الواننا . وهذه شمسنا .

ومن الفنانين من يعتبر محاولاته فناً عراقياً بينما هو يسير باتجاه المدرسة الاوروبية الحديثة والفرنسية خاصة ذلك لان اثر فرنسا التثقيفي كان كبيراً فيه .

واما انا شخصياً ، فرغم اني احاول باستمرار رسم المواضيع العراقية نظراً لنشأتي في جو عراقي صرف الا اني لا ازال حينما اتناول الفرشاة والالوان افكر في عمل الرسام الاوروبي ، ولذلك لا ازال اعتبر نفسي في دور المحاولات من اجل ايجاد المدرسة العراقية الحديثة ، ومع اني سرت احياناً على منوال الطريقة العراقية القديمة ، الا انها كانت تقليداً ليس غير .

واما كيف يجب ان تكون هذه العلاقة — فنحن مع ايماننا بانها يجب ان تكون وثيقة ، فان الاتجاه الفني لا يخضع للتحكيمات المنطقية ، وانما يخضع للظروف المحيطة بالفن ، والعوامل السابقة وعوامل اخرى . وهذه المدارس الحاضرة ستحاول من اجل ايجاد علاقة سليمة وثيقة بالواقع الذي يستمر في تطوره ويجهد من اجل ايجاد طابعه الخاص .

جواب الاستاذ اسماعيل الشيخلي (العراق)

لقد ظل العالم العربي متخلفاً ، ولمدة طويلة عن بقية الامم في مضمار التقدم العلمي وفي الميدانين الاجتماعي والسياسي ، ونتيجة حتمية لذلك انعكس هذا التأخر على الواقع الاجتماعي فأدى الى تأخر في الفكر والأدب والفن .

كان العالم العربي اشبه بالبقعة المنعزلة عن بقية العالم وكان قليلاً ما يتأثر بالتيارات الفكرية التي تضطرب في عصرنا ، على ان هناك ما يستحق ان نشير اليه وهو مدرسة بغداد للرسم في عهد الحكم العباسي والتي انتهت بانتهائه .

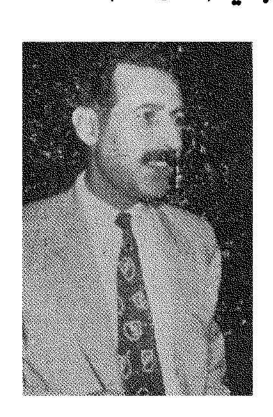
وقد كان الواسطي من ابرز الرسامين في تلك الحقبة . على ان التجربة التي عاناها العراق وبقية الاقطار العربية خلال الخمسين السنة المنصرمة من حيث اتصاله بالعالم المتحضر وتأثره بما يبدع هذا العالم في ميادين العلم والصناعة والفكر قد ادت الى لون من (الاخذ) وأشك ان يكون تمثلنا لمختلف التيارات الفكرية والفنية التي اقتبسناها من الغرب عميقاً وصادقاً وذلك لاختلاف واقعنا المتخلف عن واقع الغرب الطبيعي المتقدم ، فلنأخذ المدرسة التكعيبية مثلا : ان ظهور هذه المدرسة في العالم الغربي له ما يبرره لانها

شكل في نتج عن اشكال فنية سابقة ، ونستطيع ان نقول مثل ذلك عن بقية المدارس الفنية هناك ، ومعنى هذا ان ظهور اتجاهات تكعيبية في بلادنا لا يمثل واقعاً صادقاً من حيث نوعية الانتاج فحسب ، بل ومن ناحية الظرف التاريخي الذي نجتازه في الوقت نفسه . والحركة الفنية في العراق تبعاً لهذا لم تكتسب حتى الآن صفات معينة وشخصية واضحة في الشكل وفي المضمون . والحق ان الحركة الفنية عندنا لا تمثل الا بلبلة واضطراباً سببهما تخلف الشخصية العراقية في التعبير عن حالتها وبيئتها واوضاعها التاريخية .

على ان العراق مقبل على تقدم كبير في حياته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، ولا بد ان يترك هذا التقدم طابعه التأثيري في انتاج الفنانين ، ولا بد من جهة اخرى ان يستلهم الفنانون العراقيون هذه الحياة الجديدة وان يخلعوا عليها طابعهم العراقي الخاص . وفي رأيي ان هناك مرحلة يجب ان يعمل لها الفنان العراقي تتعلق بصلته بالجمهور غايتها تنمية الذوق الفني لدى الجمهور ، وذلك لا يتم بغير التقرب من هذا الجمهور من مشاغله ، من احاسيسه ، عن طريق التعبير عن موضوعات عامة وخاصة تتصل بحياته اليومية اتصالا مباشراً بحيث تدنيه – اي الجمهور – من واقعه ، على الا يحمل هذا الانتاج في الوقت الحاضر اكثر من الغاية التي نتوخاها وهي انما الذوق الفني والحاسية الجمالية والشعور الفني عنده .

ان العلاقة الطبيعية بين الفنان والجمهور ستؤدي بلا شك الى التأثير على نوعية الانتاج الفني وعلى ذوق الجمهور معاً فيؤثر احدهما على الآخر حتى يأخذ الفن شكلا او اشكالا اصيلة معبرة عن حاجات ذلك الجمهور ومدركة من قبله في الوقت نفسه .

جواب الاستاذ عطا صبري (العراق)



ان الانتاج الفني والواقع شيئان متلازمان في العلاقة منذ الازل . فنحن نجد الانسان الاول قد عبر بأنتاجه الفني عن شكل الحيوانات لحاجته الماسة اليها ودرءاً للمخاطر التي كانت تأتي منها ، ثم اعقبتها الفنون التي عبرت عن الحضارات القديمة كالصين وتلتها الفنون المصرية والاشورية والبابلية ، فكان الفن عند بلاد الرافدين ممثلا للقوة والجبروت والفتوحات التي قامت بها ، كأسد بابل والاسد المجنح والمنحوتات نصف المجسمة التي مثلت ملوك آشور وغيرهم في حروبهم وفتوحاتهم .

واذا انتقلنا الى القرن الثالث عشر والى بغداد ومدرستها الفنية الشهيرة رأينا الرسام (يحيى بن محمود الواسطي) يصور بمخطوطته (مقامات الحريري) الموجودة اليوم في المكتبة الاهلية بباريس ، مناظر الحياة الاجتماعية تصويراً واقعياً وبشكل رسوم آدمية كبيرة تذكرنا بالنقوش الحائطية ، ولقد صور عرب القرن الثالث عشر في المسجد او الصحراء او في الحقل وفي المكتبة او الخان . وهناك مخطوطة اخرى مشهورة (كليلة ودمنة) رسمت من قبل رسامين آخرين للتعبير عن الاوضاع الاجتماعية والحوادث بصور للحيوانات .

وننتقل الى اوروبا وخاصة الى عصر النهضة في ايطاليا او في غيرها فنرى الانتاج الفني (لروفائيل) و (ميخائيل آنجيلو) و (وليوناردودافنشي) يعبر تعبيراً بالقطع الفنية واللوحات كالعشاء الاخير (لليونار دو) والقيامة في كنيسة سيستينا في روما (لميخائيل آنجيلو) وتمثاله العظيم لموسى وداود ، ولوحات العذراء والمسيح العديدة (لروفائيل) ثم جاء دور (غويا) في اسبانيا فعبر بلوحاته عن مظالم الافرنسيين واحتلالهم وفضائح الحرب .

واذا ما تقدمنا نحو عصرنا اليوم شيئاً فشيئاً نجد ان الفوضى والانحلال والحيرة والانهيار الخلقي واللاأبالية التي اعقبت الحربين قد اثرت تأثيراً كبيرا على الفنانين فجعلتهم ينهزمون من الواقع ويتجهون في اتجاهات مختلفة حيرى . وقد كان إنتاجهم الفني بين المد والجزر ، حتى توصل الفنانون في بعض الممالك الى الواقعية الاجتماعية فاخذوا في التعبير عن آرائهم الاجتماعية والسياسية بلوحات جدارية للتعبير عن طبقة العمال والفلاحين وغيرهم كما حدث في المكسيك وعلى يد الفنان (ريبزا) وغيره .

وهنا نرى ان الدولة دخلت في الميدان وأخذت في تشجيع الفنان وتوجيهه أو فرض ارادتها عليه لكي يعبر عن مجتمعه ونظامه السياسي بصورة مباشرة او غير مباشرة ، فبينما اراد « روزفلت » في نظامه المسمى (ثيو ديل) تشجيع الفنان مادياً ومعنوياً وترك المجال امامه مع الحرية المطلقة في الانتاج الفني ، فرضت الدكتاتوريات قبل الحرب الثانية قيودها وشروطها على نوعية الفن .

اما اليوم فاننا في العراق ، وبعد فترة طويلة من الركود ، نبدأ بحركة فنية جديدة ومباركة منذ حوالى ربع قرن على يد فناننا المرحوم (عبد القادر الرسام) الذي سجل بلوحاته الرتيبة مناظر الطبيعة الهادئة كفنان

دجلة وبغداد ثم اخذت البعوث الفنية ترسل الى اوروبا من قبل وزارة المعارف العراقية ومنذ سنة ١٩٣٠ وبعد دراسة طويلة رجعت الى الوطن بصبغة جديدة وبطابع اوروبي واخذ هؤلاء الفنانون العراقيون الجدد والمتعاقبون من طلابهم ينظرون الى اوروبا كمصدر للوحي والالهام في تكوين لوحاتهم الفنية وحتى في مواضيعهم فكانت (ليدا والوزة) و (ازهار) و (منظر طبيعي) الخ .. ناسين محيطهم والبيئة التي يعيشون فيها الا النزر القليل .

ثم ظهر آخرون يعملون التجارب الفنية على غرار الفنانين الاوروبيين الذين ظهروا فيما بين الحربين مع فارق الظروف والاسباب، فأخذوا في رسم لوحاتهم وصورهم على غرار المدارس والطرق التكعيبية والسريالية او التجريدية بصرف النظر عن الاسباب التي دعت الفنانين الاوروبيين للتعبير عن تلك اللوحات ، وكان شأنهم في ذلك تقليد (بيكاسو) وغيره لكي يكونوا رسامين محدثين . والحق اننا نمر اليوم بمشاكل واوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية وبتطورات جديدة تختلف كل الاختلاف عن الفنانين الاوروبيين .

وقد لاحظنا ان المعرض الفني الهندي الذي اقيم في بغداد منذ ثلاث سنوات كان يحمل طابعاً هندياً ويتجه الى تكوين مدرسة هندية حديثة ولا شك ان ذلك قد ترك أثراً بالغاً في نفوس الفنانين العراقيين وعند اكثرية الزوار للمعرض المذكور مما جعل الفنان العراقي يفكر في طرق آفاق جديدة للتوصل الى مدرسة فنية عراقية او الى تكوين طابع محلي او بغدادي . على ان هذا لا يمكن التوصل اليه في يوم او في سنة بل لا بد من تكاتف الكتاب والادباء والفنانين لايجاد الحلول والامكانيات التي بواسطتها يمكن التوصل لطابع محلي مع الاتصال بالحركة الفنية العالمية .

ولقد اخذ الجيل الجديد في العراق اليوم يتذوق الفن بصورة مشجعة للغاية فيجب علينا تقديم المزيد من المعارض الفنية والتوسط لدى وزارة المعارف وعن طريق معهد الفنون الجميلة للاتصال بالدول الاجنبية لجلب معارض فنية سواء القديم من اشغال مدارسهم واساتذتهم او المعاصر واعتقد ان على الفنانين ان يعملوا على ايجاد مجلة فنية وادبية لجمهرة القراء المتعطشين للفنون والآداب .

ان العراق يتمخض اليوم عن حركة عمرانية شاملة وصناعية ولذا وجب على المهندسين المعماريين عندنا ان يفتحوا المجال للرسامين والنحاتين لكي يرسموا صوراً جدارية ومنحوتات نصف مجسمة (البارو ليف) على سطوح جدران هذه الابنية وخاصة الحكومية منها لكي تكون على وجه اكمل ، ومن الناحية الاخرى يجب الاهتمام بالفن التجاري لكي يستحاجة الانتاج الصناعي في البلد من صور واعلانات وغيرها ، واستخدام الفن في الاغراض الاجتماعية كالخدمات الاجتماعية وغيرها. وان الساحات والميادين الكبيرة والجديدة التي سوف تحدث عند الانتهاء من تنظيم مدينة بغداد ستكون من افضل المجالات للنحاتين عندنا لنصب التماثيل التي تصبح كعبة للزوار ومتنزهاً للترفيه عن الشعب وسد اوقات فراغه كما في ميادين روما وباريس ولندن .

ان انتاجنا الفني يجب ان يكون المعبر الحقيقي عن واقعنا الراهن فينبغي ان يعكس آلام الشعب وافراحه بمواضيع اجتماعية وشعبية، والمجال مفتوح امام الفنان وهذه المواضيع لم تطرق حتى الآن في السابق. ان الفن يتجه اليوم الى نوع من الواقعية الجديدة ، يمكن فيها تسجيل الحياة اليومية عندنا بلوحات معبرة رائعة .

جواب الاستاذ فاتح المدرس (سوريا)

ان عصر الانحطاط الطويل الذي منيت به الفنون العربية من رسم وطراز بناء ، ونقش على المعدن ، ونسيج، وتقاليد شعبية في اللباس والغناء، كما ان دوام المناهضة الدينية ، الى جانب ضحالة الثقافة العلمية ، وعدم قيام محاولات بناءة صادقة من قبل الحكومات العربية لبعث التراث الشعبي العربي، كل هذا طمس ما تبقى من تراث فني مميز .

فالى جانب كل هذه الامراض الطارئة جاء الاستعمار الاوروبي لينشر التشويش والفقر وليدس السم الناقع بين بقايا الفرق الدينية ، بغية انعاشها سياسياً، كل هذا، هدم آخر جدار قائم للفن العربي في الشرق ولا يزال مهدوماً.

فاذا اردنا ان نجد تعريفاً لاي انتاج فني عربي الطابع، او اردنا ان نجد صلة لاي انتاج من هذا القبيل بواقعنا ، اخفقنا . حتى اذا نظر ناقد اوروبي اليوم الى اية لوحة لرسام عربي لما وجد الا طربوشاً تركياً او جانباً من قبة ، او مأذنة عتيقة او نرجيلة عجيبة التصميم في مقهى من مقاهي الكرنفال او جانباً من نقش لبساط شيرازي هرىء !!

والمفهوم الحديث للفن الواقعي العربي المعاصر صعب التحديد ، لان انعدام المعالم الفنية المتوارثة جعل انتاجنا الفني العربي ضعيف الشخصية لدرجة مؤثرة ، فالفن المعاصر لكل دولة من دول العالم يقوم على خطوط ضخمة متوارثة ، ففي الهند نرى في لوحات الرسامين المحدثين اشارات واضحة للتراث الفني الهندي القديم ، وكذلك في الصين الحديثة ، وفي اليابان ، وفي كل امة من الامم نرى في معارضها اصالة وتميزاً يشير الى ان هذه اللوحة هي هندية او تلك صينية او هذه فنلندية الا هذه اللوحة المرسومة في الشرق العربي فهي عديمة الهوية ، فالطابع مفقود والاصالة ممحاة واللوحة عبارة عن تشويش وخلط ومحاكاة المدارس الاوربية ، وبالتالي باستطاعتنا ان نؤكد – اعتماداً على ما سبق من اسباب – ان الانتاج الفني العربي ليس له علاقة البتة بواقعنا ونهضتنا.

ولكي ينعم الذوق العربي المعاصر ، بفن عربي حقيقي يفسر واقعه ، ونضاله الاجتماعي من جميع جوانبه ، يجب ان نبدأ بعهد « رينانسي » جديد اي بعهد يقوم على اعادة ولادة الفن العربي القديم وتطعيمه بالمفاهيم الحديثة المعاصرة على ضوء غني باللون المميز والخطوط الاصيلة المتوارثة.

فالفوضى الموجودة في المعارض المقامة في القاهرة والاسكندرية ، وبيروت ، ودمشق ، وحلب ، وبغداد ، اسبابها اضحت واضحة: ليس هنالك تضافر وثيق بين الحكومات والرسامين والنحاتين والموسيقيين والمهندسين والادباء ، كما انه ليس هنالك حس بذلك قاطبة .

تعال معي : وقف بجانبي امام هذه اللوحة العربية ولتفرض ان صاحبها اطلق عليها اسماً عربياً معناه « اليقظة » او « الثورة » او « مظاهرة »

فاذا انت واجد في اللوحة ؟ انك لن تجد الا كرنفالا مؤثراً ، فليس هنالك اسلوب شخصي للرسام اولا ، ولا انت بواجد الواناً هي من الشرق ، ولا انت واجد ذلك الكفاح الاصيل القائم على ابراز الاصالة في توجيه الخطوط والموضوع ككل . ولعل السبب في ذلك يعود الى عدم دراسة التاريخ العربي من جهة ، والى الفقر في تفهم المدارس الفنية الشائعة من جهة اخرى فلم يستطع الرسام او النحات او الموسيقار او المهندس ايجاد طابع مميز ، بوساطته يستطيع تحديد مكانه من صف الفن العالمي .

وان تطور المفاهيم الفنية لشعب من الشعوب المعاصرة لا يتنافى والقيم القديمة المتوارثة ذات الطابع المميز ، فانك لو اردت ان تأخذ ، حتى بأقصى المدارس المعاصرة ، كالسريالزمية مثلا ، فانك ان كنت ذا غيرة ايها الفنان – على قوميتك العربية – بامكانك جعل خطوطك اصيلة التعبير وانك وان كنت حتى من انصار المدرسة التجريدية او اللاموضوعية فبامكانك ان تحافظ على الطابع العربي المميز ، والامر هذا محتم على المهندس « المودرن » الذي يصر على الاخذ باسلوب كوربوزيه !! فلو كان كوربوزيه شرقياً او عربياً لجعل مدرسته ذات طابع مميز مع المحافظة على احدث متطلبات العصر ، لان تفهم الطابع يتطلب فهما !! وغيرة قومية .

لقد زرت اوربا هذا العام فوجدت الطابع المميز في كل دولة زرتها ، وعندما رست الباخرة بنا على شاطيء سوريا بان الخلط السخيف جلياً في البناء والموسيقى ، وفي جميع معالم الحياة حتى في الوجوه !! حتى بدا الشرق امامي كما لو انه قذف بقنبلة هيدروجينية ! اذاً فكيف يمكننا ان نجيب على السؤال الابدي : هل هنالك انتاج فني عربي معاصر له صلة بواقعنا ؟ بغير ما اجبنا عليه في السطور السابقة ؟

ان وضعنا مخز ، وان قيمنا رخيصة وان الغيرة معدومة وبالتالي فان شخصيتنا العربية المميزة معدومة ، فاذا سمح لنا ووقفنا في صف الامم الطويل فهذا تم لاننا لم نمت تماماً بعد .

انظر : هذا صيني ، وهذا سيامي وهذا فيليبيني ، وهذا افرنسي ، وهذا الواقف هنا من ؟ قل لي بربك من هو هذا المخلوق العجيب الذي على رأسه طربوش وفوق الطربوش برنيطة ودونها كرافات وفوق كتفيه معطف وفوق المعطف عباءة ، وفي قدمه حذاء كريب ويتكلم بلغة ليست بالعربية وليست بالصينية وليست بالسيامية وليست بأي شيء حتى انها لا تشبه لغة العصافير !! ثم انظر الى الوجوه فانك لن تجد حتى المعالم الشرقية المميزة !! فكيف تقبل معدتك او تهضم بعد ذلك اللوحة التي امسكها عربي بيده كما يمسك الشحاذ صحناً فارغاً يستجدي عطف الشعوب ليحكموا عليه احكاماً ضخمة يتمناها ولا يجرؤ على البوح بها !! وكيف تقبل ان نسميها لوحة ؟ كان عليه اذ يقف في صف الامم ان يستحي ويطرق .

اننا نستطيع ان نكذب على انفسنا ، ولكن الامر يختلف على عيون الغير فانهم لا بد ان يرونا على حقيقتنا ، فلقد انعدمت فينا عزة القيم المميزة .

اذا اردنا ان يكون لنا ذلك الفن العربي الجديد ، يجب ان نبدأ بعهد ولادة جديدة لكل ما اندثر ومن ثمة نبني عليه ونطعمه بما شئنا حسبما تقبله الخطوط القديمة من انحناءات ومظاهر جديدة ، اقول هذا والاسف يملأ قلبي ، لان الامر ينطبق على انتاجي ايضاً !!

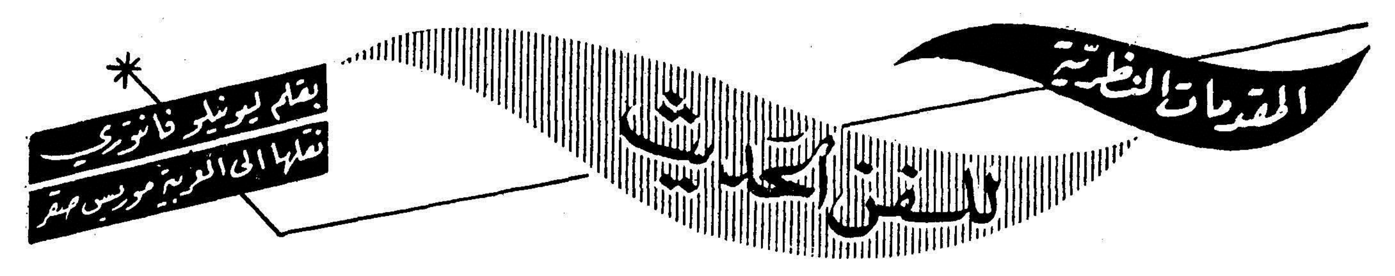
جواب الاستاذ منير سليمان (سوريا)

الفن وصلته بواقعنا العربي سؤال كثيراً ما يتردد على السنة الناس ، وكثيرون منهم يجيبون عنه اجوبة كثيرة مختلفة . واهم هذه الاجوبة ان مهمة الفن الكبرى التعبير عن مظاهر الحياة في مختلف نواحيها ، والفن في جميع البلدان العربية ما زال بعيداً عن هذه الناحية ، فاذا رأيت لوحة تمثل منظراً او وجها او طبيعة صامتة تشعر ان هناك ستاراً كثيفاً يحجبك عن حقيقة هذه الاشياء او يفصل بينك وبين الحياة التي تختلج في كل منها .

ان الشيء الهام في التصوير ان يرى الناس في كل لوحة شيئاً من انفسهم وشيئاً من آمالهم واحلامهم في الحياة . بل ان الفنان يسعى ان يصور من خلال لوحته الحياة التي يحياها الناس ، والامال التي تضطرب في قلبه وقلوبهم ، وبقدر ما ينجح في التعبير عن هذه الاحلام ويجعلها تنطق في لوحته بقوة تؤثر في الناس ويمتد اثرها حتى يتناول البسطاء منهم الذين ليس لهم حظ كبير من الثقافة الفنية .

ووظيفة الفن مهما كان لونه ومهما كان نوعه ان يخدم الحياة فاللوحة الجميلة سواء اكانت نهراً ام صدر امرأة جميلة ام ساقيها ام كتفي رجل فارع القامة ام ذراعيه انما هو جميل لانه يلائم وظيفته العضوية ، والفكرة ليست سوى المظهر الرفيع لحاجتنا الكثيرة . بل هي امتدادها غير المتناهي بمعنى انها مستقبل هذه الحاجات القوية الجامحة التي تلخصها الفكرة وتعلن عنها كما تلخص الزهرة والثمرة الشجرة وتعلنان عنها وتمدان في عمرها وتخلدانها .

غير ان هذه الحقيقة الخالدة ما زالت مجهولة من قبل الفنانين في جميع الاقطار العربية ولذلك لا نستطيع ان ندعي انه يوجد فن في البلدان العربية ، وسنظل كذلك بعيدين عنه ما دام الفنانون بعيدين عن جوهره وسره بل عن مقوماته الاصيلة .



اذا واجهنا الفن * من الناحية الشعرية فشبهناه مثلاً بزهرة اللوز او اذا واجهناه من الناحية الميتافيزيقية فقلنا انه الوحدة القائمة بين الالهام والتعبير ، بين الوحي والتحقيق ، اجل اذا واجهناه من هاتين الزاويتين فحسب ، نكون قد جردناه عن اي اساس نظري . لا بل عن اي مضمون تاريخي .

غير ان المؤرخ يفضل درس الوقائع والآثار الفنية (وغير الفنية) من حيث نشوءها وتطورها في المكان والزمان ، اي من حيث مضمونها التاريخي . لذا فهو يرى بوناً شاسعاً ، لا بل دنيا كاملة بين الوحي او التصميم الذي ينطلق منه الفنان لوضع اثره الفني وبين تحقيق هذا الاثر في مرحلته الاخيرة . ان التقنية ، اي اسلوب التحقيق ووسائله ، هي من جملة الاسباب التي تحدث هذا الفرق بين التصميم الفني وتنفيذه . اما الاسباب الاخرى فهي المثل الاعلى الذي يؤمن به الفنان والمثل العليا التي يؤمن بها عصره ، وبصورة عامة ، ان القيم الحضارية التي تتجلى في بيئته تؤثر في عمل الفنان بشكل واع او باطني . فالمصور الذي يجتهد في رسم الاشجار الملأى بالاوراق الخضراء والزهور المتفتحة ينتمي الى حضارة تختلف عن المصور الذي يميل الى رسم الاشجار التي قوضتها الزوبعة .

في لوحات النصف الاول من القرن العشرين ، نلاحظ ان الاشجار تبدو فخورة زاهية كالوجهاء الذين يتباهون بمركزهم الاجتماعي ، بينما نلاحظ في لوحات النصف الثاني من القرن نفسه ، ان الاشجار تبدو حزينة متكسرة كالبؤساء المعدمين ، ذلك لان القضية الاجتماعية كانت قد طرحت في ذلك الحين وتأثر بها الفنانون . واذن فكل اثر فني مرتبط بتاريخ العصر الذي يظهر فيه . صحيح ان الآثار الخارقة في جمالها تتحدى الزمان وتصبح خالدة ، ولكن هذا لا يعني ابداً انها تختلف عن عصرها ، بل تقدم للاجيال المقبلة القيمة الفريدة ، الفذة ، التي تتضمنها كل حضارة من الحضارات . وعلى الرغم من التشاؤم الذي يسود زمننا ، يمكننا القول ان حضارتنا التي نشأت وتكونت خلال الثمانين السنة الاخيرة تتضمن هي ايضاً قيمة فريدة .

اذا اردنا اكتشاف المعطيات النظرية للفن في حضارتنا ، علينا ان نرجع اولاً الى مثالية القرن التاسع عشر التي تقول ان الفن هو التعبير عن مثل اعلى ، لا تقليد الطبيعة . اجل ، كان من المعلوم وقتئذ ان التقليد لا يقتصر على النسخ بل يتطلب بعض التصرف والتزيين في الاسلوب . غير ان الطبيعة ، المعتبرة كنموذج يجب التقيد به ، كانت ترسم حدود هذا التصرف وذاك التزيين في الاسلوب . فالانطلاقات الخيالية او العاطفية مثلاً كانت تشجب بشدة ليس فقط عند الفنانين بل عند الفلاسفة المثاليين ايضاً ، حتى رأينا ان طريقة درس الواقع واختباره لم تلبث ان سيطرت على الفلسفة الوضعية والتصوير الواقعي .

ازمة الواقعية

وبالفعل ، يبدأ العصر الحديث بالازمة التي اعترت « الوضعية » في الفلسفة و« الواقعية » في الفن . وانتقل الادب رأساً من الواقعية الى الرمزية Symbolisme في حين ان التصوير مر في المدرسة التأثرية Impressionnisme قبل ان يصل الى الرمزية . كلنا يعلم الآن الدور العالمي الهام الذي لعبته المدرسة التأثيرية والانقلاب الذي احدثته من حيث شكل التعبير ، وذلك ليس فقط في حقل التصوير بل ايضاً في حقلي الشعر والموسيقى .

ومع ذلك ، لا يزال النقاش يدور لمعرفة ما اذا كان التأثريون يمثلون الفوج الاخير للمدرسة الواقعية او طليعة المدرسة الرمزية . وقبلهم كان « غوستاف كوربه » ينزع الى تمثيل الواقع الخارجي بصورة وهمية ، وكان يلجأ الى جميع الاساليب المعهودة لكي يشوق الناظر ويدخل في ذهنه الفكرة التي يريدها . لذا كان الجمهور يعجب به ، وبالعكس جاء التأثريون فاستعملوا النور بشكل يعبر عن الطبيعة من خلال زاوية واحدة ، لذا اتهمهم الجمهور بتشويه الواقع . ولكنهم لم يبالوا بالتهمة وتابعوا طريقهم مقتنعين بان قيمة اختبارهم الفذ تكمن لا في انتقاء الموضوع بل في انتقاء الشكل واللون . وهذا ما اعلنوه منذ عام ١٨٧٧

وقد ظهرت ازمة الواقعية بين عام ١٨٧٠ وعام ١٨٨٥ بظهور المدرسة التأثرية . وهذا ما تدل عليه استنتاجات المفكر والنقاد « ارنست ماخ » الذي رفض ميتافيزقية الفلسفة الوضعية واعتبر ان المعرفة هي الاحساس فحسب . ومهما يكن من امر فأن الرمزيين اكملوا عمل التأثريين . ومنذ عام ١٨٨٥ نرى « مونه » ينظر الى الواقع من خلال النور الذي اختاره كرمز للكون .

ان الثورة التأثرية كانت تلبي حاجة عميقة في العصر الذي ظهرت فيه ، مثلها مثل كل ثورة ، مع انها لم تكن ترتكز على عقيدة او نظرية معينة ، بل على حدس خاص في طريقة

* راجع العدد ١٥ من مجلة Preuves

التعبير . ولكن اتباعها لم يلبثوا ان شعروا بضرورة الاستناد الى مذهب واضح . لذلك انعزل « سيزان » عن اصدقائه وراح يفكر في وضع اسس ذلك المذهب ، وقرر ان يمتنع عن عرض لوحاته حتى يهتدي الى نظرية تبرر اسلوبه التصويري، وكان يريد ان يدخل شعوره باللون والنور في نظام هندسي معين . وهذا ما يفسر اهتمام تلاميذه بالمكعبات والاشكال الهندسية المختلفة اكثر من اهتمامهم بالنور وانعكاساته المتنوعة في ضمير الفنان . وراح « سورات » يفتش عن مبررات علمية للطريقة التأثرية ، فاستنبط بعض المجردات الفيزيائية — النفسية لتفسير طريقة استعماله للخطوط التي ترمز ، في عرفه ، الى نفسية معينة . اما « غوغان » و « فان غوغ » فانهما ابتعدا عمداً عن الواقع ليفتشا في داخلهما عما لم يعثرا عليه في الخارج .

وفي ذات الوقت ، كانا يدعيان حق اختيار الالوان ، بشكل اعتباطي ، للوصول الى درجة اقوى في التعبير .



غوغان

شيريكو

كثيرون هم الذين يعتقدون ان قيمة الرمز تكمن في الفكرة المستترة التي يستهدفها . هذا هو الاعتقاد الذي كان سائداً في القرون الوسطى مثلاً . غير ان الجديد في آثار المصورين الرمزيين (وآثار الشعراء الرمزيين ايضاً امثال ما لارميه وتلاميذه) هو ان الرمز اكتسب بحد ذاته قيمة منفصلة عن اي مضمون مستتر ، قيمة ملازمة للكيان المادي الذي ينبثق منه ، اذ ان بوسع المادة بنظرهم ان تصبح رمزاً بحد ذاتها ، فاللون يمكنه ان يكون رمزاً وكذلك الشكل والصوت .

المكان والديمومة

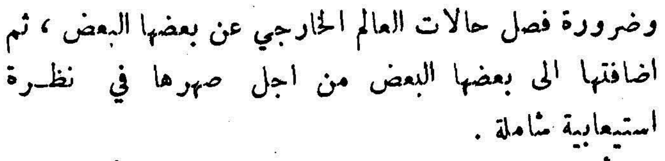
في عام ١٨٩١ ، كتب المفكر والنقاد الفني « اوريه » يقول : « لو اننا اتبعنا نهج العلوم الوضعية لكنا انحدرنا الى مستوى الحيوانية . علينا ان نعزز في اعماقنا الصفات الروحية الرفيعة . علينا ان نصبح من جديد روحانيين ، وان نتمرس من جديد بالحب الذي هو ينبوع كل معرفة وكل تفاهم .. »

وكان « اوريه » يعتبر ان الاثر الفني يجب ان يعبر عن الفكرة بواسطة رموز عامة، وان يلبس حلة بهيجة ومؤثرة.

وفي ذلك الحين ايضاً قام الفيلسوف « بوترو » يحلل نتائج العلوم وتأثيرها في الحقل الفكري ،وراح يفند النظرية العلمية القائلة بان الحياة الاخلاقية تنبثق انبثاقاً تاماً من الحياة المادية .

ثم اتى «برغسون » فأدخل تعديلاً اساسياً في النظرة الفلسفية التقليدية الى المكان . منذ ظهور فناني فلورنسا في القرن الخامس عشر الى عام ١٨٩٠ ، كان الفكر الاوروبي يعتبر ان المكان هو حقيقة نهائية قائمة بحد ذاتها ، وزاد هذا الاعتقاد رسوخاً الفيلسوف « كانت » عندما فسر الزمان والمكان بانهما نوعان مستقلان عن بعضهما البعض من انواع الحدس البشري . ولكن برغسون اعلن في كتابه المعروف « معطيات الوجدان البديهية » الصادر عام ١٨٨٨ ان المكان منبثق من الزمان ، وبتعبير اوضح ، انه انعكاس الزمان (او الديمومة) في الخارج . يقول برغسون : « ان كل حالة من حالات العالم الخارجي المتعاقبة هي قائمة بذاتها ، وان تعدد هذه الحالات لا وجود له الا في الوجدان الذي يستطيع ان يحفظها ويضيفها الى بعضها البعض ... »

ومن الامور الثابتة ان « سيزان » قد حلل المكان مستنداً الى مبدأ الديمومة



وضرورة فصل حالات العالم الخارجي عن بعضها البعض ، ثم اضافتها الى بعضها البعض من اجل صهرها في نظرة استيعابية شاملة .

أما اتباع المدرسة التكعيبية Cubisme فقد ابتدأوا برفض الواقع بغية اكتشاف الحقيقة المخبأة عن طريق الالهام. وكانوا يعتقدون ان الحقيقة هي جوهر الواقع ، وان هذا الجوهر مغلف مدفون، لا يتمكن الانسان من اكتشافه الا اذا طرح الظواهر جانباً وغاص الى الاعماق .

وهكذا رأينا التكعيبيين يقضون على الواقع الملموس سعياً وراء جوهر الواقع . وكان اتباع المدرسة الحمراء Fauvisme قد سبقوهم على هذا الطريق ،طريق التفتيش عن الحقيقة الكامنة في اعماق الاشياء ، وكان اسلوبهم يقضي باستعمال الالوان بشكل اعتباطي للوصول الى قوة خارقة في التعبير . ولكن

الالوان مهما كانت صارخة وجريئة ، لا تستطيع ان تسيطر على الخيال بقدر ما تسيطر عليه الاشكال الهندسية النافرة التي امتاز بها التكعيبيون . لذا توصلت الطريقة التعكيبية ان تتغلب بسرعة على الطريقة الحمراء .

من برغسون الى فرويد

لم تكن التكعيبية قد ترسخت بعد عندما انطلقت من ميلانو النظرية « المستقبلية » (Futurisme) . ويقول « اونبرتو بوكسيوني »، صاحب هذا المذهب ، ان التصوير « المستقبلي » يتضمن ثلاثة عناصر جديدة : اولاً – حجم الاشياء الذي يجب الا يذوب في ضباب الاسلوب التأثري . ثانياً – خط القوة الذي يجب ان يعزز الحجم. ثالثاً– الوسط المحرك للشعور

ولا بد من الملاحظة ان العنصر الاول الذي تكلم عنه بوكسيوني كان قد توصل اليه اتباع التأثرية ، في حين ان العنصر الثاني ، اي خط القوة ، يشكل بدعة بالنسبة الى التأثريين ، اذ ان هؤلاء كانوا قد اخذوا بنظرية برغسون التي تلغي الامتداد المكاني . ولكن برغسون شدد على مبدأ « الانطلاق الحيوي » (Élan vital) وجعل منه ينبوع الحياة الاول ، لا بل ينبوع الكون . وجاء بوكسيوني يستوحي هذا المبدأ ليضع فكرة « خط القوة » فاستطاعت نظريته ان تروج قبيل الحرب الكونية الاولى . اما العنصر الثالث وهو الوسط المحرك للشعور ، فيتطلب شرحاً مطولاً . لقد سبق وقلنا ان التكعيبيين اعاروا الاسلوب الفني اهمية كبرى ، وكان السباقون منهم يشددون على الروح ويخففون من قيمة الطبيعة. وكانت طريقتهم في تشريح الطبيعة تشبه طريقة الجراح ، على حد تعبير الشاعر « ابولينير » . ولكن سرعان ما تبين ان التحليل الفكري لا يكفي لانتاج الروائع الفنية . وهذا ما حمل المصور الشاب « مارك شاغال » على الملاحظة ان التكعيبية تغالي في الواقعية اي انها تهتم كثيراً بالحجم والاشكال الهندسية، وهي امور فيزيائية، بدلاً من ان تهتم بالاحاسيس الفنية كالافراح والالم . هنا تجدر الاشارة الى ان «الوسط المحرك للشعور» الذي يتكلم عنه بوكسيوني يلبي الحاجة التي ابرزها شاغال . ومن جهة ثانية ، اطل على العالم الفني مذهب جديد آخر ، يدعى « التعبيري » (Expressionnisme) وامتاز اتباعه باستعمال التصاميم والمخططات المجردة من اجل الوصول الى درجة في التعبير عن العواطف والاهواء النفسية .

وليس الوسط المحرك للشعور الذي اراده التعبيريون الا نتيجة نظرية لمبدأ « الانطلاق الحيوي» البرغسوني الاصل . وفي هذه الاثناء ظهرت فلسفة الايطالي « بنديتو كروتشي » واحدثت تأثيراً عميقاً في الاوساط الفكرية العالمية . لقد رفض كروتشي الفلسفة الوضعية و حتفظ فقط بما تقوله عن المحسوسات ، ولكنه اعتمد في تحليل المحسوسات على الطريقة المثالية التقليدية التي تعتبر ان الروح متغلغلة في المادة . لقد همس كروتشي في آذان المصورين انهم ليسوا بحاجة الى تشريح الواقع تشريحاً نفسياً ، وانه يكفي وينبغي ان يتحسسوا بالواقع كاملا بوصفه حياة الروح . ولا اعتقد ان « جيورجيو شيريكو » مؤسس المدرسة الميتافيزيقية الايطالية ، قد تكيف تكيفاً تاماً بفلسفة كروتشي ، ولكنه اصر مع اتباعه على اعطاء الاشياء المحسوسة معنى خارقاً مستخلصاً من حياة الروح . ومهما يكن من امر ، فان فضل المدرسة الميتافيزيقية الاول هو السعي لادراك ما يمكن وراء الاشياء المحسوسة واقتناص ما تتضمنه هذه الاشياء من عناصر شعرية مخبأة.

واذا نحن وضعنا نظرية فرويد المعروفة بعلم النفس التحليلي (psychanalyse) محل الميتافيزيقية المثالية التي مثلها شيريكو واتباعه ، ندخل في هيكل المدرسة السوريالية (Surrealisme) التي ترجع بجذورها البعيدة الى الشاعر « بودلير » وبجذورها القريبة الى الشاعر « ابولينير » . لقد اراد السورياليون ان يسخروا التصوير من اجل تنقيب علمي يستهدف اكتشاف النشاط النفسي اللاواعي المستقل عن النشاط الفكري . وكانت النتيجة ان شددوا في لوحاتهم على الشهوة الجنسية المكبوتة واهملوا المبنى اهمالاً تاماً فجاءت آثارهم خالية من اسس الخلق الفني . ولم تلبث الطريقة السوريالية ان انحطت فابتعد عنها الفنانون بعد ان شغفوا بها زمناً .

الفن الشكلي

لا ريب في ان التيار الشكلي ، او المجرد ، قد برهن عن حيوية لم تحظ بها التيارات التصويرية الاخرى . والمعروف ان التصوير المجرد قد انتشر في العالم منذ ثلاثين سنة وهو لا يزال سائداً حتى يومنا هذا. لذلك ينبغي علينا ان نتبين معطياته النظرية .

كان افلاطون يقول ان الجمال المطلق لا يجده الانسان الا في الاشكال الهندسية . وكان اصحاب النظريات الجمالية في اليونان يؤكدون وجود جمال قائم بحد ذاته ، مستقل عن اي عنصر خارجي . ثم رأينا « كانت » يعلن نوعين من الجمال : الجمال المستقل ، والجمال المرتبط : الاول لا يعبر عن شيء محسوس ، والثاني يعبر عن شكل او فكرة معينة يرتبط بها . وقد تأثر بعض المفكرين بنظرية الجمال المستقل هذه وراحوا ينسجون على منوالها ، الى ان قام مؤخراً « جوان غري » و « بيات موندريان » ووضعا قواعد الفن المجرد النظرية . يقول جوان غري مثلاً : « ان الطريقة المثلى في التصوير هي نوع من الهندسة المسطحة والملونة. » وكان المصور المبدع بيرو ديلا فرانسكا قد لاحظ قبله : « ليس التصوير سوى تمثيل المساحات او الاجسام التي يصغرها التعبير او يكبرها . »

اما موندريان فهو يقول : « ان الفن المجرد هو اصدق وأصفى تعبير عن الواقعية الجديدة ، وهو يدرك ان الواقع يظهر لنا من خلال اشكال ملموسة ، متراكمة او مبعثرة في مدى فارغ . وهو يدرك ايضاً ان تلك الاشكال هي جزء من هذا المدى ، وان الفراغ الفاصل بينها يبدو كأنه شكل ، وهكذا تتضح الوحدة القائمة بين الشكل والمدى. لذلك يقتضي ان تقسم الاشكال الى اصناف مجردة ، وان يكون لكل

نقلها عن الفرنسية

موريس صقر

– البقية على الصفحة ١٢٧ –

رأيان هامان في الفنان الحديث وجمهوره

الرأي الاول

بقلم روبرت موترويل

احسب انه يمكن القول بان الرسام الحديث يبحث عن جمهور له بمقدار ما يتجه نشاطه ، خارج مرسمه ، الى عرض آثاره الفنية . ولا بد ان الرسامين قد بدأوا في عرض آثارهم في الوقت الذي انتهى فيه تطبيق « العمل تحت الطلب » ، فوجب عليهم ان يخلقوا جمهوراً كما ان الكتاب لا بد ان يكونوا قد بدأوا بنشر آثارهم حين كفوا عن انشاد آثارهم امام حماتهم . ولم تكن الخسارة التي سببها هذا التطور للرسامين خسارة مادية فقط . بل كانت ايضاً ايذاناً بانتهاء العمل المشترك ؛ وقد أثر هذان التطوران تأثيراً عميقاً في طابع الفن « العصري » . ولعل هذا الوضع الجديد يقتضينا ان ندرسه ، بالرغم من اني استشعر ضيقاً في هذا الصدد : فان معالجة هذه الموضوعات،في نظر معظم الرسامين الحاليين تعني التحدث عن أنفسهم — وهذا ما تعودناه ... — في حين ان مسألة العلاقات مع الجمهور هي مسألة اجتماعية . إن آثارنا هي التي تعيش حياة اجتماعية وهي التي تتصل بالجمهور ، لا نحن ... ومن المهم ان نلاحظ ان آثار الافراد المنعزلين تتكشف دائماً آخر الامر عن مثل هذه المزايا « الاجتماعية »!

حين بدأ جيل الرسامين « التجريديين» الذي انتمي اليه يعرض آثاره منذ عشر سنوات ، لم نكن نفكر قط بان نجد جمهوراً كبيراً ، او على الاقل جمهوراً يكشف لنا بوضوح عن وجوده . والواقع انه كان مضحكاً من جانبنا ، بعد تلك السنوات الطويلة من التصوير التقليدي في الولايات المتحدة ، وبعد اعتبار كل ما كان يأتينا من اوروبا ، ان نغذي مثل ذلك الامل: ومع ذلك فقد وجدنا هذا الجمهور باستمرار ، كما وجد التكعيبيون جمهورهم في عهدهم . لقد كان يخيل الينا ، منذ عشرة اعوام ، اننا انطلقنا في رحلة متوحدة ، نقوم بها ونحن نعتقد « ان جوهر الحياة يجب ان يلتمس في اخفاقات النظام القائم » اي التقاليد المتواضع عليها . كنا نحاول ان نعيد النظر الى الرسم الحديث في ضوء بعض الوان إخفاقاته الواضحة، من أجل ان يعبر رسمنا الخاص عن حسنا بالواقع تعبيراً أفضل . وكان كل منا يتبع،على طريقته، هذه النزعة العامة.

بهذا الجمهور ، على رغبته دائماً في ان يكون له جمهور الرسامين الآخرين ؛ وهو اذا تم الاتصال بينه وبين جمهور ما ، فلأن هذا الجمهور قد اكتشفه بطريقة ما ، وجهد في ان يقترب من مركز شخصه ، اي طابع رسمه . ان من يكتشفك ، في حقبة مثل حقبتنا ، لا يمكن ان يكون اي انسان ... ان كلانا يشعر بان هناك شيئاً غريباً ، خارقاً للعادة ، حين يرى رساماً حديثاً كبراك Braque يرسم على سقف من سقوف متحف « اللوفر » ،ومع ذلك فان شعور الجمهور وشعور الفنان متفقان على ان الامر ينبغي ان يكون كذلك ...

ذلك ان حقل التعبير الطبيعي لرسام حديث هو ، على الصعيد الاجتماعي ، السقف والجدار . انها قضية اتصال اجتماعي مباشر . فلئن رأى الفنان نفسه مدعواً لان يرسم على جدار خاص ، في مكان خاص ، ومن اجل شخص خاص ، فينبغي له ان يهتم بمتطلبات الجدار ، اهتمامه بمتطلباته هو بالذات ، ويمكن اذ ذاك ان ينتج عن هذا زواج سعيد ربما قلص المسافة بين الفنان الحديث والجمهور . ومع ذلك ، فواضح ان هذه الزيجات لا تنجح بصورة عامة ، كما هو شأن « براك » في اللوفر ، مع الأسف ! ان التعاون بين الرسام والجمهور هو من الندرة بحيث يصعب ان يفهم احدهما الآخر ، وبالاضافة الى ذلك ، فان الرسامين ، في عصرنا ، لا يستطيعون ان يتزوجوا مؤسسات ... ومن وجهة نظر الجمهور ، كم هو عدد الجدران التي عرضت ، في هذه السنوات الخمسين الاخيرة ، على اشهر الرسامين واكثرهم تقديراً من النأس؟ ان الذي اعلمه ان الامر قد حدث ثلاث مرات لماتيس، مرة من قبل

« ان « فن » الفنان ليس الا وعيه الذي تكون بالم وعلى مهل ، عبر الاخطاء العديدة التي ارتكبها في اثناء الطريق . وليس الوعي شيئاً يمكن ان يعطى الى جمهور

عليه مرة واحدة استعمال جناح موقت ليرسم لوحته « غيرنيكا » . ولا شك في ان هذين الرسامين قد خلقا آثاراً اهم من هذه في جو مرسمها المنعزل ، لكن مع ذلك ، اي نصر حققته هذه « الطلبات » الاربعة ، بالقدر الذي تكشف فيه عن محاولة لتجاوز الوحدة ! هذه الوحدة التي اصبحت تقليدية في المجتمع الحديث ... لقد خُلق جورج سورا Seurat ليرسم على جدران ، فقد كان مفهومه للرسم يقتضي مساحات واسعة ، ولكن لم يدعه احد الى ذلك ، ولن نوجد في فرنسا لوحة من لوحات المسند موقعة بتوقيعه ، الا وهي هبة من هبات هاو اميركي من هواة جمع الرسوم .

واني حين اعبر احياناً جادة « بارك » وأتأمل بناية « صابون الاخوان ليفر » التي تنتسب الى نفس « اسرة » ناطحة السحاب التي تنزل فيها الامم المتحدة ، افكر الى اي حد تغري جدرانها الداخلية شهوة الرسم الحديث ونقاوته ، ولكن كيف لنا ان نمتنع عن التفكير ايضاً بان هذه البناية ليس من قصدها ان تدعو النـاس الى تعاون في « المصالح الرفيعة » وانما همها ان تؤوي مصنعاً للصابون ، وحاجات هذا المصنع هي التي تحـدد آخر الامر كل شيء ، بما في ذلك مفهوم العالم والحياة لدى اصحاب هذا المصنع ؟! ان من الغريب ان يحدث المرء نفسه بان قطعـة من صابون التواليت يمكن ان تصبح اقدر واقوى من الرجال الذين يصنعونها .



فان غوغ

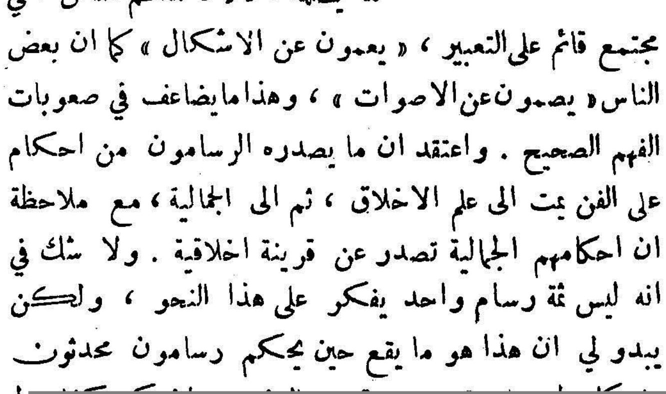
ان ما اريد ان اسجله هنا هو انعدام العلاقات الاجتماعية المباشرة بين الرسام الحديث والجمهور . ان « بامكاننا » ان نفهم ان يعتبر بعض المضاربين في التجارة رساماً كبيكاسو قيمة اضمن من قرض للحكومة الفرنسية ؛ ولكن اي وضع غريب هذا للفنان المتوحد ، واية مسؤولية غريبة ! الواقع ان مجتمعنا الذي يبدا انه يمنح الفنان هذا القدر الكبير من الحرية ، ويبدي له هذا القدر الكبير من عدم الاكتراث ، يتطلب منه متطلبات عجيبة حقاً : فهو من جهة يطلب منه ان يكون حراً ، حراً بان يتصرف فقط كفنان ، بينما نسمعه من جهة اخرى يؤكد لنفسه باهتمام ان حريته قد اتاحت له ان يصبح « توظيفاً للمال » اضمن من عملية مـالية حكومية ، — كما لو ان الجمهور « الواقعي » للفنان ، يقابل جمهوره الحساس ، يتألف من هواة

الله ؛ ولان الجمهور ، المجتمع الحديث ، نادراً ما يعي ما هو الخلق الفني حقاً ، انفغرت حفرة عميقة جداً بين هذا الجمهور وبين الرسم ، حتى ان كل ما يكتب عن الفن الحديث يقصد عملياً الى ان يشرح للجمهور ان الفن هو بالذات هذا الذي ابتعد عنه ذلك الجمهور . ولا شك ان الذين يتولون هذا الشرح يخطئون غالباً اكثر مما ينبغي . وبمثل هذه الروح ينبغي ان نفهم ذلك الاحتجاج الصارخ الذي اطلقه بيكاسو عام ١٩٣٥ والذي يستهله بهذه العبارة :

« ان الناس جميعاً يريدون ان « يفهموا » الرسم . لمـاذا تراهم لا يحاولون فهم غناء الطيور ؟ ولماذا يحبون ليلة او زهرة او كل ما يحيـط الانسان ، من غير ان يلتمسوا فهمه ؟ في حين انهم ، فيما يخص الرسم ، يحرصون على « الفهم » ؟ ينبغي ان يفهم الناس قبل كل شيء ان الفنان انما يعمل بدافع من ضرورة ... » !

وليس ما يثير غضب بيكاسو رغبة الفهم ، وانما كون الفهم يطرح مشكلة ، وكون جمهوره يحكم عليه بانـه ممتنع على الفهم ، وبعبارة ادق كون هذا الجمهور متفتحاً على شيء آخر .

ولنعد الى موضوعنا ان الفن الحديث غالباً ما يوصف بانه « رسم الرسامين » والمقصود بذلك ان الرسامين هم الاشخاص الذين يهتم بهم اكثر مـا يهتم ، بل لعلهم الوحيدون الذين يهتم بهم ، باستثناء بعض النظريين . ولكن ليس هناك اهتمام كاف بالطريقة التي ينظر بها الرسامون المحدثون انفسهم الى الرسم الحديث ، واعتقد ان مسلكهم في ذلك ، من شأنه ان ينوّر الجمهور على ما يضلله ، لالأن معظم الناس ، في



مجتمع قائم على التعبير ، « يعمون عن الاشكال » كما ان بعض الناس « يصمون عن الاصوات » ، وهذا مايضاعف في صعوبات الفهم الصحيح . واعتقد ان ما يصدره الرسامون من احكام على الفن يمت الى علم الاخلاق ، ثم الى الجمالية ، مع ملاحظة ان احكامهم الجمالية تصدر عن قرينة اخلاقية . ولا شك في انه ليس ثمة رسام واحد يفكر على هذا النحو ، ولكن يبدو لي ان هذا هو ما يقع حين يحكم رسامون محدثون

الاجمالي للوجود . وقد كتب بصدد موضوع آخر :

« لئن كان ثمة ما يستطيع ان يعلم الانسان معنى الخطر ، فانه الاخلاق التي تعلم المجازفة بكل شيء ، ومن ثم ، الزهد بحسنات العصر ... ان الاخلاق هي المطلق ، وهي في القيم ارفعها . ثم ان المجازفة التي يقبل عليها الجسور الحقيقي لا تكون طبعاً في خطاب طنان ولا مقال جريء ، وانما تكون في عمل شاق ، ليست هي في انفجارات الصخب ، وانما هي في تطبيق صامت لا يعود بأي يقين ولكنه يقامر بكل شيء . ومن اجل ذلك تقول الاخلاق : « لتكن لك شجاعة الزهد بكل شيء ، بما في ذلك الاتجار المضحك مع العالم الموقت ، اجرؤ ، اجرؤ على ان تصبح « لا شيء » ، فرداً متوحداً يطلب منه الرب كل شيء ، من غير ان يسمح له بسبب ذلك – ان يحتقر الحماسة : تلك هي المغامرة الكبرى ! ذلك لان وعيك الخالد انما يكمن في الاخلاق وحدها : وهذه هي المكافأة ! »

والآن ، اذا كانت الجرأة تنال تقدير الرسامين ، وكذلك تقدير الذين يعملون في « الوسط الحديث » ، فمن الواضح ان

بعض الجماليات – الجماليات الاكاديمية التي يمكن « تعلمها » – ستُقذف بعيداً ، لا بطريقة اعتباطية ، بل لانها لا تبلغ مستوى الاخلاق . وفي هذا المعنى يقول بيكاسو ايضاً :

« ان تعليم الجمال تعليماً اكاديمياً هو خطأ .. فان المهم ليس ما « يفعله » الفنان ، بل « ما هو » : ان « سيزان » ما كان قط ليهمني لو عاش وفكر على غرار « جاك – اميل بلانش » حتى ولو كانت التفاحة التي رسمها اجمل مما هي بعشر مرات . ان ما يهمنا هو قلق سيزان ، وآلام فان غوغ ، اي مأساة الانسان »[1] .

ان الجرأة هي واحدة فقط من القيم الاخلاقية التي يحترمها الرسامون المحدثون . وهناك قيم كثيرة اخرى ، كالنقاوة ، والشهوة ، والحساسية ، والمعرفة والحماسة والتقديس والصدق الخ ... اذا نظر اليها في مجموعها كونت الاساس الاخلاقي للحكم ، فيما يخص كل اثر فني حديث . ان لكل حكم جمالي ذي اهمية اساساً اخلاقياً في آخر المطاف ، وتجاهل هذا الاساس يظل مسألة رئيسية للجمهور . فمن الضروري ان يكون هناك تجارة ضيقة مع لغة الرسم المعاصر ، ليكون في الامكان معرفة جماله الحقيقي ، واصعب من ذلك تمييز اساسه الاخلاقي . انها قضية وعي .

واهمية العلاقات التي قامت بين « غليوم ابولنير » والتكعيبية ، لا تكمن في الكتاب الذي وضعه عن الرسم التكعيبي ، وانما في كون قصائده تتكشف عن وعي مستمد من التكعيبية ، حتى امكن ان يوصف بانه « شاعر تكعيبي » . ان « فن » الفنان ليس الا وعيه الذي يتكون بالم وعلى مهل ، عبر الاخطاء العديدة التي ارتكبها في اثناء الطريق . وليس الوعي شيئاً يمكن ان يعطي الى جمهور

الرأي الثاني

بقلم جان بولان

لا يخطىء السيد « موترويل » حين يذهب الى ان العلاقات بين الرسام الحديث والجمهور تقوم على أساس اخلاقي . هو لا يخطيء ، لانه متفق مع جميع الفلاسفة ، وحتى الرسامين ، الذين ابدوا رأيهم في الرسم . فـان يكون الاثر الفني متجهاً الى ان يحسن وضع الانسان ، وان يكشف له روحه (وروح الاشياء في الوقت نفسه) وان يعزز فيه الشعور بحياته الشخصية، فيا هو يصالحه مع العالم، عند الحاجة – ان هذا هو رأي افلاطون كما هو رأي القديس توما ، ورأي شيشرون كما هو رأي بيرانسون Berenson . وانما تأتي الصعوبات بعد ذلك .

ذلك انه يبقى ان نعرف : اي اخلاق يستنجد بها الرسم الحديث ، وبصورة خاصة الرسم التجريدي الذي يعد السيد « موترويل » احد رواده الكبار . ان الجواب ليس في ذلك يسيراً . ان رجل الشارع الذي تقدم له احدى هذه اللوحات العجيبة المرسومة بلطخات صغيرة وبخطوط متعرجة، هو اقرب الى الشعور ، للوهلة الاولى، بان الرسام انما يسعى الى افساد علاقته بالاشياء والاشخاص في العالم، وافساد علاقته بنفسه قبل كل شيء، لا الى مصالحته معها . ذلك ان الجرأة والصراحة والحماسة وسائر الفضائل الاخلاقية تفترض وجود عالم كثيف وواقعي تمارس فيه، وهي تفترض كذلك وجود اشخاص غرباء عنا ، وليسوا اقل حقيقة منا ، تمارس عليهم. بحيث ان رجل الشارع المشار اليه يطالب عامة – وعلى الاقل في بلادنا الغربية القديمة – بأن ترد له – بالاحرى – لوحات الفتيات الساحرات الجالسات الى البيانو وصور الآلهة والطغاة القدامى الذين كانت ترسمهم ريشة الرسم القديم .



ماتيس

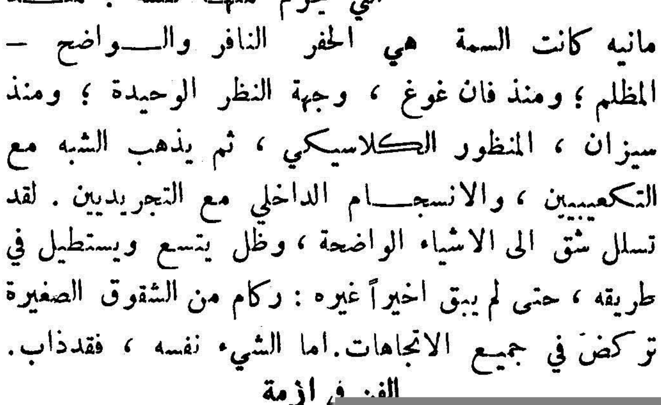
انا اعلم جيداً ان خير المصالحات هي التي تتبع المنازعات العنيفة ، كما تتبع الغراميات العميقة المنافرات والمشاكسات . بيد ان ما اراه في الرسم الحديث ، للنظرة الاولى ، انما هي المنافرات والمشاكسات ، وليس الحب قطعاً : ارى المنازعات ، لا المصالحات . ولكن ما هو الرسم الحديث ؟

ان الرسام الحديث يعلم انه رسام حديث

انه رسم من الحق ان يوصف بانه حديث، وليست هذه اولاً بالسمة التافهة. ذلك ان البشر ، في ايامنا، يضعون انفسهم في التاريخ بسلطة كبيرة. وان بطل زمننا مهيأ لان يقول : « نحن

التاريخ . اننا لا نقدر تقديراً مباشراً لوحة او بناء او حتى رجلا مشهوراً وفقاً للانطباع الذي تعطينا إياه ، فنحن لسنا في علاقات انسانية معهم بكل بساطة ، ونحن لا نقول كما كان يقول انسان القرون الوسطى : « ان هذا يزعجني . انه مربع ... » او « ان هذا رائع ، وهو يبعث في السرور » وما الى ذلك . كلا ، بل نحن نبدأ بأن نراقب : « انه قوطي... انه روماني ... انه مصنوع في ازمان قديمة جداً ... » واحياناً يدخل في ذلك العصر الحيز : « هذا آت من « نوفيل هيبريد » او مما قبل العصر الكولومبي ... » وبعد ذلك تظهر – بحياء – الاحكام الاخلاقية او الجمالية . ولكن ما يطغى قبل كل شيء انما هو عنصر التاريخ والجغرافية. واذا عدنا الى موضوعنا ، رأينا ان الفنان في ايامنا يتصور نفسه فناناً حديثاً ، عصرياً وينبغي ان يؤخذ على انه كذلك .

ومن المعترف به بصورة عامة ان الفن الحديث يبدأ مع مانيه ، ويتوضح مع فان غوغ وسيزان ، ويتوكد مع التكعيبيين ، ويمثله اليوم « التجريديون » . وليس المهم بعد ذلك ان يمجّد او ان يشجّب : يكفي انه موجود ، كما وجد الفن القوطي او الفن الروماني . واما مغامرة الرسام فينبغي تمييزها « بنقائصه » ، أقصد بالسمات والمزايا التي يحرم منها نفسه ؛ فمنذ



مانيه كانت السمة هي الحفر النافر والواضح – المظلم ؛ ومنذ فان غوغ ، وجهة النظر الوحيدة ؛ ومنذ سيزان ، المنظور الكلاسيكي ، ثم يذهب الشبه مع التكعيبيين ، والانسجام الداخلي مع التجريديين . لقد تسلل شق الى الاشياء الواضحة ، وظل يتسع ويستطيل في طريقه ، حتى لم يبق اخيراً غيره : ركام من الشقوق الصغيرة تركض في جميع الاتجاهات. اما الشيء نفسه ، فقدذاب.

الفن في ازمة

البدائيين كانوا يعزون له سحراً فعالا ، كان اليونان يكلون اليه ان يكشف « الجمال » ، وكان سكان القرون الوسطى ينتظرون منه ان يكشف لنا عن عالم غير مرئي ، عالم الايمان، بينما كان سكان عصر النهضة ينتظرون منه ، على العكس ، ان يكشف لنا عما في العالم المحسوس من تنوع لا ينتهي. اما الآن؟

لقد وجد هناك من الفلاسفة ، كهيغل ، من ذهب الى ان عهد الفن قد انقضى ، وان الرسم بصورة خاصة قد فقد كل اسباب وجوده ، بل لقد كان هناك نقاد كبار، كبيرانسون، يرون ان الفن الحديث لا شأن له الا ان يعصي بطريقة خرقاء قوانين الفن الابدية (التي كانت ممثلة في الشبه والمنظور والنفور) . ولا اقول شيئاً عن الساسة الكبار امثال هتلر وستالين الذين نعرف آراءهم ، فهم بكلمة واحدة لا يريدون الفن الحديث ، وقد يقال ان هذه آراء شخصية اراد بها اصحابها البروز ، ولكن الحقيقة ان آراء هتلر وستالين وهيغل وبيرانسون ليست شخصية الى الحد الذي يتصوره البعض، فهم يقتصرون بالاجمال على التعبير عن آراء الآخرين ، وعلى الترجمة عن نفور مشترك .

ان الفن ، على كل حال ، مهدد اليوم ، كما كان التاريخ والعلوم مهددة من قبل . وقد كان امره ميسوراً منذ مئة سنة ، كما كان امر الاخلاق والسياسة والتنظيم الاجتماعي . اما اليوم فان الرسام الحديث يحتقر التعلم ومدارس الفنون الجميلة . بل ان كلمة « فن » نفسها تبدو له مريبة فيقول « هذه كلمة تقتل موضوعها . » واذا فتح مرسماً قال « انني لن اعلم تلاميذي ، على الاقل ، الا ان يكونوا هم انفسهم ، والا ان يحذروا الدروس ، ودروسي قبل كل شيء ! »

لقد كنا نحسب ان الرسامين المحدثين ، إذ يلغون النفور والواضح المظلم والمنظور وسواها سيتخلصون من الحيز . والذي حدث ، هو غير هذا تماماً . ان الحيز يفرض وجوده الآن كما لم يفرضه من قبل قط ، حتى في « الاوراق الملصقة » والاقمشة التجريدية . صحيح ان الشيء قد ذاب ، ولكن الشق أصبح هو نفسه شيئاً ، ليس اقل حقيقة ولا كثافة من التفاحة او الشجرة او البيانو .

ولقد حاول اربعة نقاد فنيين ، حوالى عام ١٩١٠ ، ان يشرحوا لنا الرسم الحديث وهم وولفلن Woelfflin و كروتشه Croce وبيرانسون وفانتوري Venturi فاذا هم يجمعون على الشعور بالخيبة الكبيرة ، حتى انهم اخذوا يتساءلون عما اذا لم يكن هذا الرسم يقصد قصداً الى تخييبهم ! ذلك ان كروتشه وفانتوري كانا يقيمان الفن كله على شخصية الرسام وعلى استقلاله ، في حين ان اللوحات التكعيبية الاولى لم تكن حتى موقعة . وكان بيرانسون يريد من الفن ان يجمل حياتنا بان يعرض علينا نماذج رائعة ، ولكن اي انسان جدير بهذه الصفة كان يود ان يشبه حزمة من التبغ او كيساً رمادياً ؟ وكان وولفلن يقصر مهمة الفن على ان يعرض لنا اشكالاً جديرة بان تلهم حركاتنا ، في حين ان اشكال التكعيبيين كانت تتمزق وتتدلى قطعاً قطعاً بصورة تدعو الى الرثاء ، ومن هنا ذهب بيرانسون الى القول بان الفن الحديث لم يكن له الا هم عصيان قوانينه الخاصة . ولكن كان واضحاً ان الفن ، ان كان له حقاً هم ، فهو ان يعصى قوانين بيرانسون ذاته. وقد احسن السيد موترويل القول حين اشار الى ان الفنان الحديث قد بحث عن طريقه في اخفاقات الرسامين (والنقاد) السابقين . ومما يدعو حقاً الى الفضول انه وجد هذه الطريق، ذلك ان حيزاً جديداً، لا علاقة له بالمواضعات التصويرية (بل كان يجتهد في معاكستها) ولا يستلهم من فكرة ولا من نظام (بل كان همه الرئيسي ان يهزأ بالافكار والانظمة الجارية – ان هذا الحيز « الخام » قد انتهى به الامر الى ان يخلق حيزاً واضحا لا سبيل الى النقاش فيه . ومنذ ذلك الحين، اصبح شكل جديد من الرسم ممكناً : ذلك هو الرسم الذي نجده منذ اربعين عاماً ينمو وينتشر في العالم .

ولا بد هنا من ملاحظتين ، اولاهما تمت الى تجارب اخرى حديثة ، واما الثانية فتمت الى تجربة الانسان الخالدة في جميع الازمان .

ومن ذا الذي لا يفكر ، حقاً ، بثورات مماثلة لثورة الرسم الحديث ؟ إن الميتافيزيقيا قد شهدت حتى ايامنا جهداً موصولاً اراد به الفيلسوف ، الذي كان منعزلاً عن العالم وناظراً اليه من فوق ، ان يجعل من أشياء هذا العالم معادلات تجريدية – جواهر ومواد واشكالاً وافكاراً اخرى ، ثم يحاول ان يرده الى تجريدات ويهبط من جديد ليحتله بالقوة. اما الميتافيزيقيا الحديثة – التي تعتز هي ايضاً بان تكون حديثة – فتجتهد على العكس ، منذ مئة عام ، بان تبقينا في هذه الحياة التلقائية الخام ، في هذا التواصل الحيواني في العالم ، الذي يكشف عنه « الشروع » اللاواعي و « القصد » المفكر به مقدماً ، وجميع المعطيات الاخرى. وإن جيمس وهوسرل وبرغسون وهيدغر ، حين يذهبون الى انه لا سبيل للتمييز بين الكلمة والفكرة ، وان الشمس والطاولة لا تشكلان الا وحدة مع فكرتي عن الشمس والطاولة ، ليسوا اقل تمزيقاً للاشياء من الرسم الحديث . فقد كانوا هم ايضا يشوهون عالمنا المعتاد ويغرقونه في الظلام .

وكذلك يشوهه الكاتب في ايامنا اذا لم يقبل اللجوء الا الى رؤاه اللاإرادية ، على غرار رامبو ، وإلا إلى ذكرياته اللاواعية ، على غرار بروست ، وإلا إلى ما لا معنى له ، على غرار فارغ وبروتون ولويس كارولي ...

لقد اعتقد المتصوفون دائما ان من شأن الزهد والتقشف والتطهر ان تقودنا إلى الحقيقة الالهية الكبرى . ولقد تساءلنا من قبل : ما الذي ننتظره اليوم من الفن ؟ والجواب بسيط: اننا ننتظر منه ما كنا ننتظره من الدين، وننتظر من الرسامين ان يكونوا قديسين .

ترجمة « الآداب »

مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

بقلم مطاع صفدي

بحث فينومنولوجي تخطيطي

الموسيقى مشكلة مطلقة ١ ، ومشاكل نسبية تاريخية . فالمشكلة المطلقة تتعلق بالموسيقى من حيث هي وجود مستقل له تناقضاته الخاصة. والمشاكل النسبية الاخرى تصدر عن كون الموسيقي نوعاً من الفعالية الانسانية مرتبطاً كبقية الفعاليات ، بشروط حضارية وزمانية معينة ومحدودة ، كما انه متصل بغيره من اساليب التعبير عن الانسان خلال نشاطه المبدع في مجالات الحياة المختلفة.

ولهذا لا بد لبحثنا المستفيض هذا من ان يجمع بين المستويين ، المطلق والنسبي ، او بالاحرى ، الوجودي والتاريخي ، اذ ان التجربة الموسيقية تنبيء عن هذا التبادل الحي المتفاعل بين ذرى الحادثة فيها ، وبين الظل الذي تلقيه في مجال استشفاف المعنى ، بين واقعها وبين روحها ، بين حقائقها المتكاثرة المتطورة الظاهرية ، وبين حقيقتها الواحدة العميقة التي تلتقي ، وغيرها من حقائق الابداع الانساني ، بينبوع الوجود الاصيل . فوضع الموسيقى في مكانها من الفكر ، بمعناه الواسع الشامل ، شرط اول تتطلبه مشروعية كل بحث جمالي . كما ان هذا الشرط لا يقوم الا اذا توفر شرط آخر جدلي غير مستقر ، وهو البعد الزماني المتمثل في العصر ، لا من حيث ان العصر اطار خارجي يجمع شتات التاريخ الحاضر دون ان يتبادل معه اي تأثير متناوب ملتحم ، بل من حيث ان العصر هو الواقع التاريخي ، منظورا اليه من زاوية انسانية ، اوسع مدى لها هو العالم ، واضيقه هو الانسان الفرد في وضع من اوضاعه المعينة .. اضيقه ولكنه اشد من الاول توتراً حياً واكثر خصباً وغنى .

والواقع ان الموسيقى ، مهما غلا في تعريتها التجريد ، هي في النهاية موسيقى فنان معين ، تعبر عن تجربته الحيـاتية ، وعن وجهة نظره في الكون ، او بالاحرى في الكون الفني عندما يتواتر في الاصوات . فالفنان هو البؤرة التي لا تجتمع عندها ، فحسب ، جميع العوامل الحضارية والعنصرية الداخلة في اختصاصه ، بل ان هذه البؤرة ستعرض ابعادهـا الخاصة على مشكلة الموسيقى بشكلها العام ، وتعطيها هيئة الفنان نفسه . ولا يمكن لمتذوق ، وهو يغرق في خضم لحن جبار ، الا ان يتذكر ، بل الا ان يشخص بروحه الى الجبابرة الذين خلقوه وهيمنوا على عـالمه كبتهوفن وفاغنر وسيبليوس . ولعل مشكلة الموسيقى كلها هي مشكلة هؤلاء ، لا باعتبارهم افرادا من الناس ، لهم حيـاتهم اليومية الضيقة ، وحوادثهم الجزئية المبعثرة حسب قانون الصدفـة والطرفة ، ولكن باعتبارهم اشبه بالمباديء التي تقام بموجبها ، او ابتداء منها ، كل موسيقى حقيقية .



مطاع صفدي

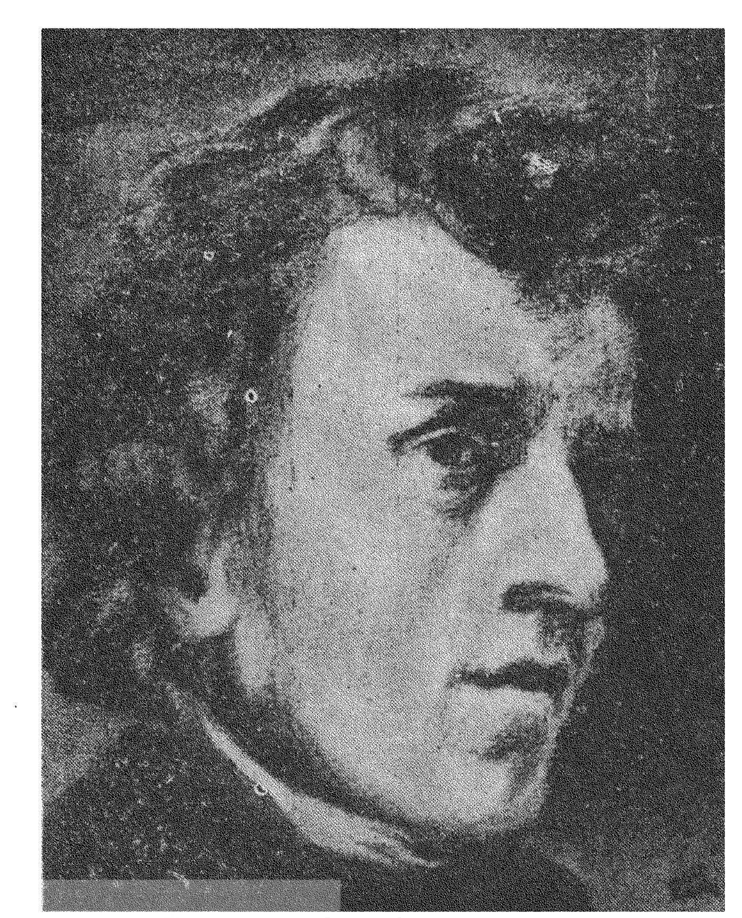
فالحديث عن الموسيقى ، هو في نهاية كل نظرية ، حديث يتصدى للموسيقي ذاته ، للانسان اذ تصبح قصته على مستوى القضية ، على مستوى الاسئلـة الكبرى ، التي تستقطب روحية الحضارة ، من جهة ، لتزيد في تعقيدها وغناها من جهة اخرى . فالابداع في الموسيقي يثير البحث ليس في الحدود الاستيتيكية فقط وانما يستدعي نوعاً من الاحاطة بمشكلة الفن عامة ، ليخلص الى تعيين قيمته ، باعتبار ان الموسيقى تكاد تتمثل فيها ذروة الرمزية في الفن ، هذه اللغـة التي تقول كل شيء ولا تقول شيئاً على التحديد، وهذا الانسياب الضائع في الزمان .

ان جميع الفنون محاولة للتعبـير عما لا يعبر عنه في الانسان . ولعل كل فن يطمح باستمرار لان يعادل وجود الانسان. وليس وجود الانسان الا تيارا في الزمان . وهو أغمض مـا يكن بالنسبة للعقل الذي لا يستطيع الفهم والادراك الا اذا اتخذت موضوعاته شكل الشيئية . ووظيفته الاولى، كما بين برغسون تماماً، هو خلق التجانس في ما ليس هو بمتجانس ، وتجميد المتحرك ، وتأطير المنطلق . ولما كانت موضوعات الحياة والوجود - اعمق هذه الموضوعات - ابعد ما تكون عن التجسيد الشيئي والتجسيم المكاني او الرياضي الذي هو سبيل العقـل للفهم ، كان للفن مهمة كبرى الى جانب العلم ، هي توفير نوع آخر من الوعي الحدسي ، الذي يخترق المناطق المظللة ، ساعيا الى اعطاء جـو لمنى الحالة ، وليس المعنى ذاته ، الذي هو في حد ذاتـه ليس معنى بالمفهوم العقلي ، وانمـا مشروع معان ، يبدأ ولا ينتهي . وليس اقدر على خلق مثل ذلك الجو ، على ابراز صميم الحالة دون تشـويه ، على انارة الظل دون ان يعدم الظل نفسه ، مثل الموسيقى بين الفنون جميعها .

وربما كا اوضح البراهين على هذا القول ، اتجاه بقية الفنون من شعر وقصة ورسم ونحت الى تبني الطريقة الموسيقية ، بالتقرب بقدر الامكان من الطبيعة الرنانة ، من الايقاع والتدرج الانفعالي (chromatique) أو اللوني ، ومن الترجيع والترخيم (bugue) والتلوين التعبيري (nuance) .

لقد مزج الشعر نسبية اللفظة وضوءها الواضح المطلق النغم وغيبوبة الايقاع . وعندما كانت الموسيقى تقوم على الانسجام الرياضي ، والتناظر

١ نقلت لوحات الفنانين في هذا المقال بريشة الرسام بديع العش .



فردريك شوبان

الكلاسيكي ، كان الشعر يلتزم قواعد القافية ، وعدد التفعيلات . ولعل النحت القديم لم يكن شيئاً آخر غير موسيقية الحركة الرشيقة ، فاتخذ له رمزاً البطل الرياضي والمرأة العذراء . ففي البطل تخلق القوةُ الرشاقة ، وفي العذراء تلتحم الطهارة والرشاقة بموسيقية الخط المنحني ، شبه المدور ، المنساب مع حركة الجسد النسائي النموذجي . وكان الرسم معادلة موزونة الالوان ، مقاسة التدرج والابعاد ، بين الظل والنور . وكذلك فالقصة كانت خرافة ، أسطورة ، تنفلت من حدود الواقع المرسوم بدقة على لوحة الطبقية المنضدة الثابتة في المجتمع الديني الاقطاعي ، وكأنها غنائيـــة تود لو تقيم دعائم الاستقرار الخيالي في حلم السعادة واللذة والنهاية العذبة دائماً . وما المغامرة الا صدفة موقتة في قصص الف ليـــلة وليلة وقصص الفروسية الاوروبية ، تطمح الى نظام موهوم ، من القيم البطوليـــة الجوفاء . وفوضى المغامرة مرحلة عابرة توصل الى الخاتمة السعيدة. وهكذا كان الفن الكلاسيكي توازناً حقيقياً تستقطبه دائماً النسبة الذهبية . وليس من شك ان فكرة التناظر والتناسب رفدت الفنون من الموسيقى ... هذا الفن الذي رأى فيه فيثا غورس، الرياضيات وقد انقلبت الى اصوات، تقيم الانسجام العظيم في الوجود والانسان . وليس كالحضارة اليونانية ، كما تبدت في فلسفتها وفنها وحياتها واساطيرها ، حضارة عاشت رياضيـــة الموسيقى وموسيقى الرياضيات ، وجعلت الانسجام والتناظر الوهية الجمال: التنضيد والنظام والتناظر الموسيقى في المجتمع اليوناني الراهن ، وان يقسم الانسان الى عقل وعاطفة وشهوة ، وان يصور معركة الوجود بحصانين ابيض واسود (العاطفة والشهوة) ، والعقل قائد لهما . وهو الذي يعيد الانسجام دائماً الى بنيان الانسان والوجود، بما يقيمه من توازن وتناسب. والمسيحية لم تعمل شيئاً في القرون الوسطى ، سوى انها الهتْ مُثل الحضارة اليونانية الموسيقية ، وان كانت ألقت بشكل خفي بذرة الاضطراب ، بما ابتدعته من فكرة الخطيئة ، والتناقض بين الالوهية والانسانية . تلـــك البذرة التي اينعت شجرتها في العصور الحديثة ، عصور الثورة والتناقض والانقلابات واليأس المفلسف .

وعندما حطمت الثورة الفرنسية صنم النظام الابدي ، ودخل الصراع في قلب الطمأنينة الدينية المخيمة على انسان الاستعباد ، استعباد الله والكاهن والنبيل والاقطاعي والملك، وعندما برزت شخصية التمرد ، واخذ الانسان يجرب نظاماً بعد نظام ، وعقيدة بعد عقيدة ، ويدفع في سبيل ذلك حياته وبطولته وامكانياته، وصارت الحرب والحقد والفوضى واليأس والحرارة لهجات طبيعية في سمفونية الحياة الحـــاضرة ، واستوت السماء والارض في نظرة الشزر التي يحدجهما بها رجل المعمل والشارع والجبهة والماخور ، وتحطمت مبادىء فوق كوم من مبادىء ، واخذت الحياة والتطور شكل الجدل بين السلب والايجاب ، الجدب والخصب ، الحقيقة والخطأ ، الوجود والعدم ، واجتمعت كل التناقضات لدى الانسان ، اي انسان ، ولحق به اليأس من العلم بعد اليأس من الدين ... بعد كل هذا لم يبق الا الفن ، وسيلة كبرى لعرض قصة الانسان عرضاً يوسق الآلام ، ويرتل العذابات والوان الشقاء ، ويفجر طاقات الثورة والتمرد والقلق ، ويدفع الى الاخلاص لكل هذا التراث الممزق من الحقيقة والوهم ، من العبـــودية والحرية ، من الخلود والفناء ، من الارض والسماء ، مجتمعة كلها في صرخة الفنان المعاصر .

وانسفحت الالوان على اللوحات ، وليكن ، كيفما يكون ، ظـــل ونور ، شكل ونسبة . وانطلقت الكلمات والقوافي وزوابـــع النغمات المحصورة ، وليكن الشعر .. هكذا كما هو الشاعر صدفة ، فوضى .. شيء غير مبرر على الاطلاق . ولتكن الموسيقى الهدير ، بل التنافـر ، بل التمزق . وليخلق الهدير اوزانه ونسبه وايقاعه وتوافقاته وترخيمه ، دفعة واحدة بخلقه هو. والنحت يجب ان يتحرك ، ان يحطم النموذج ، ان يلتحم بتفاصيل وتفاصيل ، ونماذج عديدة لا حصر لها . عليه ان يقبض على وضع ، على حركة ، على موقف ، بل على صوت وصورة ، ويخرجها كما هي . فالشارع والمعمل والقبو والزقاق والمرقص هو الذي ينحت قبل كل شيء . والـــتراب هو الذي يقدم المعجونة .. والفنان ، من هو ما عمله ..! انه يلحن الحجر ، يعطيه الروح ، يبرز مشكلته ، يخطط مأساته، ويقول له : عش من جديد ، ولكن على مستوى التعبير وإن كنـــت صامتاً متحجراً !

لقد استعار الفن اذن الموسيقى . وكلما تقرب الفن من الانسان دنا من الموسيقى . وعندما كان الانسان مفقوداً في فن الانسجام القديم ، في

(القدر يقرع الباب) ، قصة الصراع بين جميع القوى المتنافرة ، بين الماضي والحاضر ، بين ارادة الظروف والمجتمع ، بين الحقيقة والضلال ، بين الواقع والمثل الاعلى ، بين الانسان والله ، بين الوعي والمجهول بين الزمان والمطلق . وهكذا دب الانفعال ، وبرزت مقولات الحياة العنيفة لاول مرة . واعاد بيتهوفن خلق العالم كما يريده ويتصوره في السمفونية الغنائية ، التاسعة الاخيرة ، وختمه بانتصار ارادة الفرح والعبقرية

لقد وضع بيتهوفن اذن مشكلة الموسيقى ازاء مشكلة الانسان . وكل تعقيد وغنى بالتفاصيل والحالات الجديدة ، والأبعاد الحضارية المستحدثة يصيب الثانية فانه يصيب الاولى . وحفل القرن التاسع عشر بشوبرت وشومان وبرامز وتشايكوفسكي وفاغنر وبرليوز ، وكل يضم ذاته الى ذات الموسيقى ، ويعطيها شخصية جديدة وطلع القرن العشرين بجبابرة من نوع اخر: سترافنزكي، شتراوس، سيبليوس ، ماهلر ، اونيغر رافيل .. بيلا بارتوك شوينبورغ .. الخ .

واغتنت الموسيقى بهؤلاء كما لم تغتن مطلقاً . واصبح العصر الحاضر جنة الموسيقى ، بما ابتدعه العلم من وسائل لنشر الموسيقى وادخالها الى كل بيت، حتى غدت حاجة اساسية يتكشف فيها غذاء النفس بالنسبة لانسان الحضارة الجديدة، الذي اغلقت دونه سبل الطمأنينة الروحية. وغدا يلقى في صخب الجوقات الضخمة ، وضربات العنف القاسية نوعاً من التشفي ، من الحقد، من الغوص على آلامه وابرازها تلقاء ارادته ، التي لم يبق له سواها ، ليفوز بمصيره الفردي ، ضمن مصير الجماعة الآلية المتوحشة التى تهز كرة الارض تحت اقدامها المغلولة .

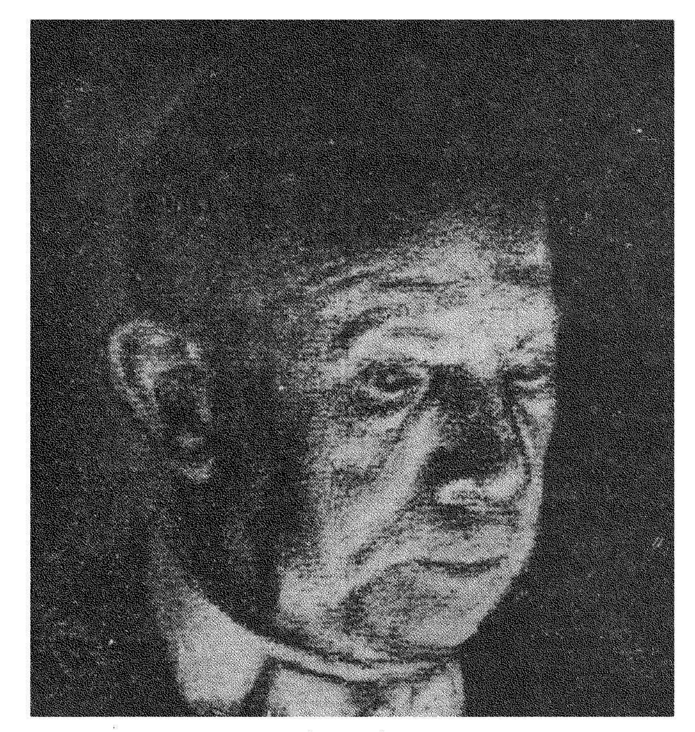
فلا بد من العودة قليلاً الى اصول الموسيقى الحديثة . وهذه العودة ليس غرضها المساعدة على فهم موسيقى قرننا العجيب، اذ في الحقيقة لا شيء يثبت ان تاريخ الموسيقى، ككل تاريخ آخر لفعاليات الانسان، يخضع لمنطق محدد يمكن من فهم الحاضر على ضوء الماضي، واستشفاف المستقبل من واقع الحاضر . وقد فشلت كل محاولة لتعقيل التاريخ ، منذ بدأها هيغل وتابعها ماركس

الحاضر ، وان التطور بأوسع مدى له ، انطلق من بعض الاصول . على ان يفهم هذا التطور ، فهماً شاملاً ، دون ان يقيد بمفهوم النمو او التناقض ، او الجدل المثمر . بل نحن نحب ، بناء على وقائع التاريخ نفسه، ان نبقي على عفوية التطور ، وان لا نقره على التأطر ضمن اي نظام غريب عن حركته الاصيلة هو . وبهذا نحفظ قليلا مبدأ حرية الحركة في التاريخ لنحفظ من خلاله مبدأ الانسان نفسه . خاصة ونحن هنا ، نتصدى لمملكة الحرية نفسها ، مملكة هؤلاء الذين نصفهم بالخالقين والمبدعين ... الثائرين دائما .

وفي الواقع كان للذين يتصدون لدراسة تاريخ الموسيقى موقفان ، كلاهما خاطيء بعض الخطأ ، صحيح بعض الشيء اولهما الموقف التاريخي المحض وثانيهما الموقف الاستيتيكي النظري . وقد اولع اصحاب الموقف الاول بدراسة حياة المؤلف دراسة تفصيلية ظاهرية، تعنى بالحادثة المفردة والطرفة، مع ميل للمبالغة لاضفاء شيء من الغموض والجلال حول وجود العبقري وقصصه الخارقة واذا تناولوا انتاج المؤلف قطعوه ارباً ، ليبرزوا آثار غيره من العباقرة في مؤلفاته وقد يقعون ضحية قانون العلية ، فلا يرون في انتاج احدهم الا سبباً لانتاج آخر منهم . او انهم يؤمنون بالصدفة العمياء فيتغافلون عن العلاقات المتبادلة بين اعمال المؤلفين ويقيمون الصدفة غير المعللة، حيث العلة ظاهرة ، ويقيمون العلة حيث الاصالة واضحة جلية. والموقف الجمالي الثاني يرتكب خطأ مبدئياً ، منذ ان يأتي بأحكام سابقة، يحاول ان يطبقها على تاريخ الموسيقى ، في سبيل تدعيم نظرية الوحدة والتكامل النامي في التاريخ . وهنا يقضى على بعض الحقائق لاجل الانسجام مع النظرية الكلية ، وتخترع بعض الاوهام ، الخطيرة احياناً ، لاثبات المذهب ، فحقائق التاريخ المعزولة من جهة ، والتعقيل النظري ، من جهة اخرى ، المحموم بفكرة الوحدة ، يفسدان الظاهرة الموسيقية ، ويغشيانها بالغموض والخرافة . فتاريخ الموسيقى ، بعيداً عن ان يخضع لحتمية العلية ، او لعماء الصدفة، او لنظرية عقلية سابقة ، يجب ان يدرس من خلال الفرصة الابداعية التي يفسحها التاريخ للعبقري .



ريتشارد فاغنر



ريتشارد شتراوس

وجدسه برسالته التي عليه تحقيقها .

لقد اخرج باخ الموسيقى من رتابة القرون الوسطى ووضعها على مشارف المستقبل الفني الذي استطاع باخ ان يعطي خطوطه الكبرى ، وان يسيطر هو بفكره العلمي وتقنيته الفنية على مراحل تطور الموسيقى. ان حياته ، وموسيقاه ، كلتاهما تقف على ذروة تجمع بين تراث الماضي وتهيىء المستقبل . فهي اذن تركيب بين اتجاهين ، اولهما استنفد إمكانياته الخاصة ، والثاني كان على وشك الفيض ، منتظراً عبقرية كعبقرية باخ ، لتفجره من بذوره ومكامنه .

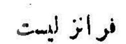
فحياته الهادئة المطمئنة وراء اورغون الكنائس جمت بين نعمة الايمان الثابت المطلق ، وبين الشعور الانساني الذي يرى في الموسيقى اكثر من طقوس دينية ترتل شعائر الخوف الموروث والخضوع المجد، والندم الابدي التائه منذ الخطيئة الاولى .

والحقيقة لقد اتقنت العصور المختلطة ، السابقة على العصور الكلاسيكية قواعد تقابل الالحان (Contrepoint) ، وذلك بعد ان استطاعت ان تخرج عن سديمية العرض المجتمع (Unisson) ، الذي ينفذ اللحن من قبل جميع الآلات بشكل واحد ، كما هي حال الموسيقى الشرقية . وصار بالامكان اجتماع عدة الحان تسير جنباً الى جنب ، حسب قواعد تكفل الانسجام بينها . ولعل معين العرض الجماعي القديم ، هو ان الموسيقى ما زالت في الدور السابق على بدء التكوين . وكان الانسان الذي عاصرها قد ضمر وجوده امام المطلق لدرجة أنه عاد الى بذرته ليستقر فيها طويلا قبل ان يجد له طريقاً جديدة للوجود ، والمكافحة والتعبير عن هذا الوجود .

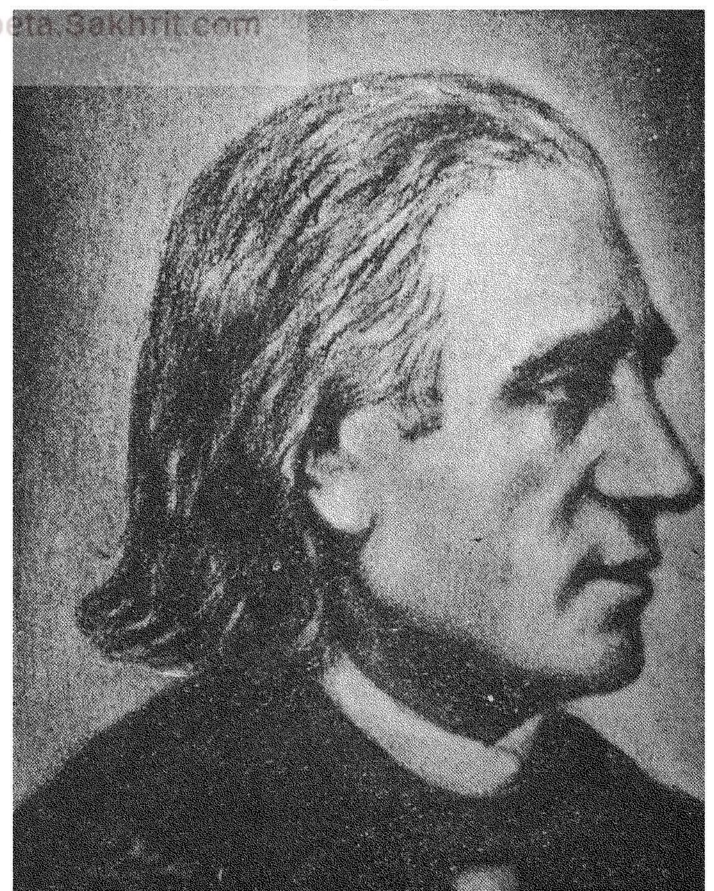
ففي (تقابل الالحان) تخرج الموسيقى ، في حدود درجة واحدة ، من الوحدة الاولية البسيطة ، أو من الانسجام المتجانس ، تجانس المادة الخام ، الى الاختلاف المنسجم الذي ينتج عن الكثرة الحاصلة من تناضد الالحان (Superpositions) ، وانما يتأتى الاتفاق والتماسك من ان نفس العناصر هي التي توجد منضدة دائما . فاشكال التأليف التقابلي (Contrapunctique) الاساسية — الترجيع Fugne ، والترديد غير المحدود Canon — هي التي تؤلف ذلك، بما يسمى في المصطلح الموسيقي Grosso mode اي هذا التنضيد المستمر لمدخل جديد للموضوع فوق المدخل السابق .

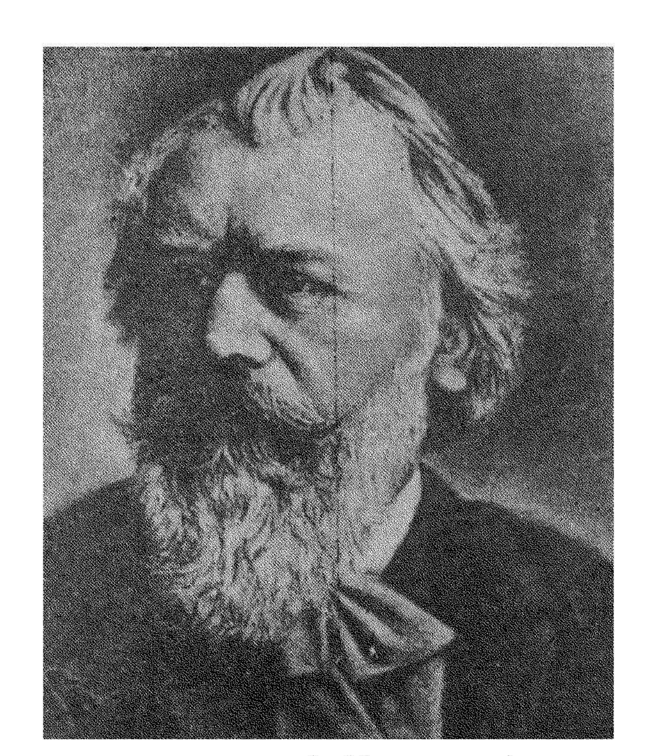
بينما ينتج الاختلاف في التأليف الهارمونيكي من الكثرة في الترصيفات (Juxtapositions) والاتفاق يحصل هنا من مفهوم التغيير (Variation) فان أفكاراً جديدة ترصف دائماً جنباً الى جنب كاستمرار لافكار اخرى سبقتها (مقدمة — موضوعة اولى — وصلات — موضوعة ثانية الخ) ولكن هذا الترصيف يحصل على وحدته من كون ان كل فكرة جديدة تنبثق عن السابقة حسب قواعد (التغيير المنمي Variation développante) بحيث يبدو لنا الانتاج في الوهلة الاولى ، كأنه نمو طويل لخلية اولية . وبالتالي فان مفهوم وحدة التأليف التقابلي شاقولي ، بينما مفهوم وحدة التأليف الهارموني افقي او دوري .

وفي مؤلفات باخ اتحد هذان الاسلوبان . مع العلم ان باخ هو اول من قعّد علم الهارموني . ويجب ان يرد اليه فضل ايجاد الوحدة الافقية ! رغم انه قد اتفق او شاع ان اصحاب هذه الوحدة هم الكلاسيون التابعون لمدرسة فيينا التي نشأت بعد باخ بفترة طويلة (هايدن، موتزارت) وقعت مؤلفات باخ ، وخاصة منها ما يتعلق بالعلم الجديد الهارموني ، خلالها في ظلمات النسيان . والمعنى الذي نستخلصه من هذا التركيب الرائع الذي تجلى في حياة باخ وموسيقاه التقابلية وإنسانه الضامر وبين العصر الكلاسي وموسيقاه الفنية الجامعة بين الاسلوب التقابلي والهارموني الذي مهد له باخ ، هو ان الموسيقى عرفت طريقها الطبيعي ، واخذت شكلا إنسانياً دنيوياً ، وإن كان هذا الشكل لن يمس الانسان الا من ناحية رفاهه ولذته وطربه ، وانسجامه الاستقراري .. هذه الصفات التي امتاز بها الابداع الكلاسيكي المقصور على فئة الارستقراطيين في قصورهم ، دون ان ينال



فرانز ليست





جوهان برامز

الشعب في أزقته واكواخه ، وكان احسن من عبر عن حياة القصور هايدن وموتزارت .

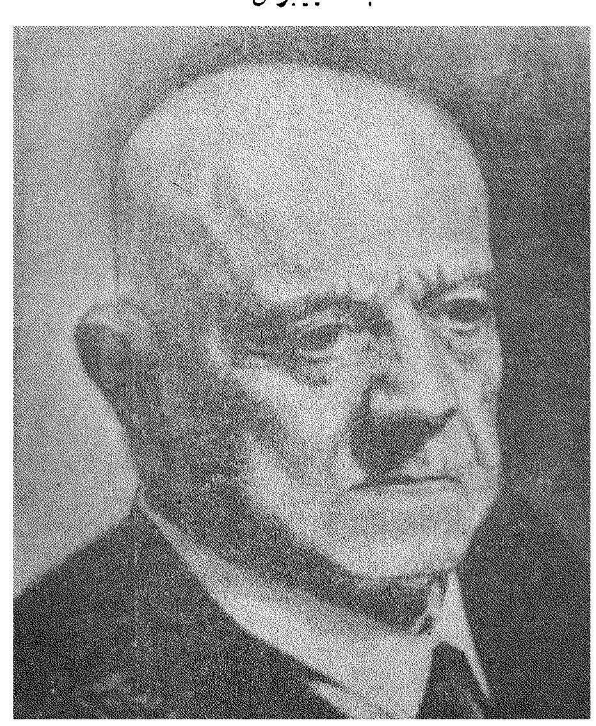
لقد اعتمد كلا العصرين ، المختلط (السابق على الكلاسي) والكلاسي ، في فكرهما الابداعي على بني لحنيه (tonales) . ومن المعلوم ان اللحنية (tonalité) تتحدد خاصة في الهارموني ، وكل لحنية تتألف ، قبل كل شيء من سبع درجات من النغمة ، وكل درجة تتضمن هارمونيتهـا التي تبرز امتداداً لحنياً خاصاً . ومن البدء تعمل القطعة الموسيقية اللحنية ، القوى المتقابلة لامتداداتها المختلفة ، وينحل معنى القطعة الاساسي في تركيب هذه القوى ، التركيب الذي يحقق انتصار الامتداد اللحني . ومن الواضح ان هذه المعركة القائمة بين مختلف الامتدادات التي تميز تطور القطعة يمكن ان تأخذ ، حسب الحالات ، مختلف درجات العنف والحدة . والعنف والحدة هنا يتعلقان بوسائل مستعملة ، اي بامتدادات تختلف قرباً او بعداً عن الامتداد اللحني . ومن الطبيعي ان كل قطعة لا تستعمل الا عدداً ضيقاً نسبياً من الدرجات ومن الامتدادات القريبة ستكون اقل تعقيداً من القطعة التي تستخدم عدداً كبيراً من الدرجات والتي تقوم بغزوات على الامتدادات البعيدة عن الامتداد اللحني . ولما كان كلا العصرين ، في حقيقة الامر ، يبتعدان دائماً عن الامتدادات التي تضعف او تنعدم فيها اللحنية ويسيطر عليها النشاز ، ويحاولان ان يبقيا قريبين من الذوق السمعي الكلاسي القائم على التناظر والانسجام ، فان شدة التعقيد والغنى واحدة في هذين العصرين تقريباً . غير ان التعقيد قد برز في التوحيد بين الاسلوبين ، التقابلي والهارموني ، الذي يقوم عليهما العرض في الموسيقى الكلاسية . وهذا التركيب من الاسلوبين فتح آفاقاً جديدة في التعبير ، فكثرت الموضوعات الاساسية ، كما اخذت هذه الموضوعات شكل بنى مختلفة الشدة في التعبير . وهذا يبدو واضحاً من خلال العديد من التقابلات في البنى ، والعديد من اشكال الموضوعات التي نجدها في اعمال هايدن وموتزارت . وذلك ان هو الا نتيجة موقف ابداعي جديد تماماً واكثر تعقيداً في النفسية الموسيقية التي املته من موقف المؤلفين السابقين في العصر المختلط . مما دفع الى ابداع السونات والسمفوني ، واغناء الكونشرتو ، والتنويع في الايقاع والاوزان ، واشكال التأليف التي تصلح للتعبير عن كل مشاغل الشعور الكلاسي المنظم ، التابع لمثل مجردة موضوعية ، تسمى جهدها ان تبتعد عن الغوص بذاتية المبدع نفسه .

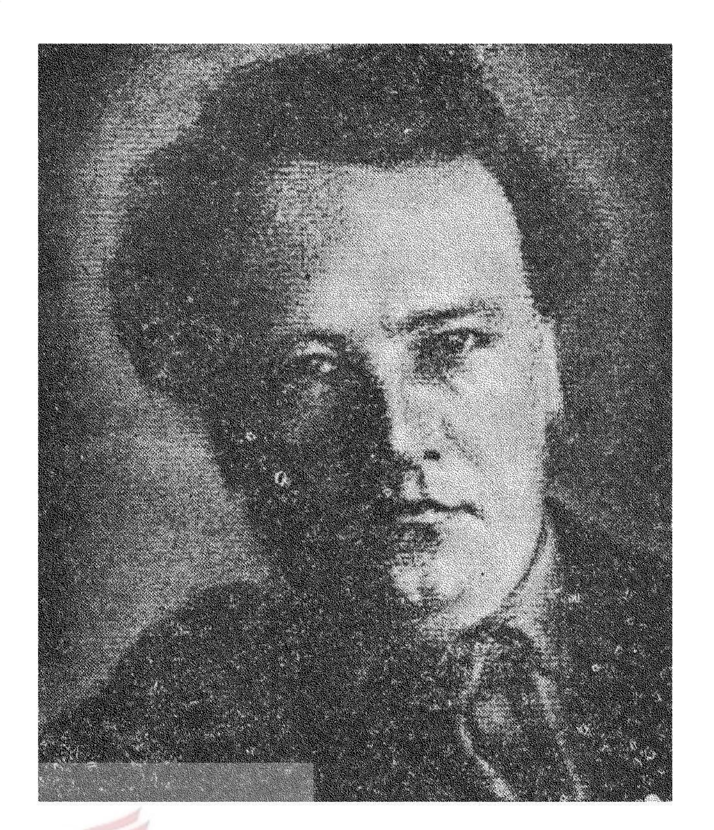
وكما ان العصر المختلط (baroque) قد بلغ ذروته عند باخ ، وانطلقت منه تباشير الفجر الكلاسي ، كذلك فان بيتهوفن قد مثل كمال الكلاسية الموسيقية ، من جهة ، ومن جهة اخرى انبعثت من ذاتيته عاصفة العصر الرومانسي ، عصر العاطفة والقلق والثورة والوهم المثالي .

واذا كانت الرومانسية تؤلف نقيض الموضوع بالنسبة للكلاسية ، من حيث ان الاولى موضوعية تعقيدية مجردة ، وان الثانية ذاتية منطلقة عاطفية ، فان الرومانسية في حقيقتها لم تستطع لمس الانسان الا من خلال فعالية الوهم وتناقضاته الخاصة . ولعل بيتهوفن لم يكن ليهب نفسه دفعة واحدة مثل شومـان او شوبرت او شوبان ، ابطال الاسى المجنون ، للنموذج الرومانسي المنشود . فلم يكن قطعاً ضحية الضلال ، ولا كان عاطفة حزن مهووس ، ولا هيجان حلم مقصوص الاجنحة . فليست رنة الآه هي التي تشجيه ، ولا عالم الصدى المتفاني ليكون افقاً لتناوبات اصوات موسيقاه . وما هو بالذي يستسلم لسحر الناي (flûte) في السمفونية الريفية مثلاً ، الا ليبرهن موقتاً ان هذه اللهجة في التعبير يجب ان تقف ، يجب ان يكون وجودها ممبراً لعاصفات الاوتار ، لضربات الطبول ، وصراخ الابواق .

لقد كانت معركة بيتهوفن حقيقية دائماً ، لانها لم تكن تجري مطلقاً في مجال التجريد العاطفي السحري ، كما حصل فيما بعد للرومانسيين اصحاب الصالونات والمغامرات الخرافية . كانت معركته تستنفد قوته الخاصة ، لا قوته المتخيلة في الاحلام ، وكانت ساحتها ، في حدود مصيره ، عندما ارتفع هذا المصير تدريجياً من بيتهوفن الفرد الى بيتهوفن الانسان البطل . وما حياته الا موسيقاه عندما يمكن ان تنفذ ، عندما تنقلب الى حقيقة واقعة . وليس لنا قط ان نقول العكس . فهو لم يبدأ مطلقاً من حياته ، اي من حوادثه ليبلغ موسيقاه . ان الالحان ، ذرى الالحان ، مشـارف الصدى ، مجاهل الايقاع ، هي التي جذبته ، هي التي اعطته تجسيماً معيناً في الواقع ، سواء في هيئته الفيزيائية او شخصيته الروحية . وليس مـن

جان سيبيليوس





ارثر اونيغر

موسيقي كان مخلوقاً من قبل موسيقاه كبيتهوفن . لقد كتبوا عنه ، فصّلوا ادق جزئيات حياته ، تابعوا جميع اهوائه وميوله وغرامياته واحزانه . وحللوا موسيقاه وظل بيتهوفن كما هو ، كاللغز ، كالوجود نفسه ، كالسر الاول الذي تنقب عنه الانسانية عبثاً .

وبالمقابل فان معنى بيتهوفن ليس اسطورياً قطعاً ، ولعله ابعد الحالمين عن ان يجعل من نفسه اسطورة . ومع ذلك فكل روائع الاسطورة تتكشف من خلاله .

لقد اعتقد بعض الشراح ان بيتهوفن يناضل ضد قوة تسيطر على عبقريته. واعتقد آخرون ان بيتهوفن فقير بالالحان ، فلجأ الى تعقيد التـأليف . وحسبوا موسيقاه تستوحي من غير الموسيقى .

وكل ذلك لان بيتهوفن لا يمكن مطلقاً ان نصنفه مرة واحدة مع الكلاسيين او الرومـانسيين او غيرهم . ان بتهوفن هو الذي لم يخطر بباله ان يبتدع المذاهب ، بقدر ان يكون ما هو دون اي اصطناع . فليس في موسيقاه ، اذا ما تابعناها تاريخياً ، اي نوع من القلق . بل فيها تجاوز والحاح على التفوق على ما كان في سبيل ما سيكون .

ورغم ان الشراح قد حكموا على السمفونيات الثـلاث الاولى بانها تكرار او تقليد للمعلمين الكلاسيين ،فان بذور الجدة تتلامح بين سطورها دائماً . ولكن بيتهوفن الحقيقي ، لم يولد الا مع السمفونية البطولية . وهو حينما مزق الاهداء الذي توج به سمفونيته لنابليون ، انما اعطى تأكيداً خارقاً بأن البطولة ليست صفة تطلق على الآخرين... انها في الذين يسمونها. وبيتهوفن وحده جسد البطولة .

ان بيتهوفن ظن انه لم يؤلف شيئاً حتى خلق السمفونية التاسعة الاخيرة.

وفي هذه السمفونية لا توجد بداية او نهاية في الواقع . انها الحقيقة المطلقة وقد حصل عليها خالقها ، او بالاحرى اوجدها . وبتهوفن لا يتخيل هنا، ولا يستوحي غير الموسيقى ، ولا يفرض على الآلات اكثر من طاقتها ، كما يعرفها مبدع وليس عالم او عامل ، وعمل بيتهوفن في السمفونية الغنائية، انما هي محاولة موسقة الوجود . وتلك هي فرضية كبرى فنية ، لا يجرؤ عليها اي خيال مبدع فلو انيط ببتهوفن ان يعيد ايجاد العالم ، لم يكن يفعل اكثر مما فعل في السمفونية الكبرى. هذا الحشد الكبير من الاصوات واللهجات، والاوزان والاساليب التكنيكية التي خلقت مع هذه السمفوني، وهذا المعنى الكبير الذي ينطوي عليه اللحن الكبير في السمفونيه : ارادة الحرية والفرح الارادة التي يحققها الانسان المغني على طريقة الحركة الاخيرة في السمفونية .

والواقع ان الرومانسية الموسيقية ، بل الفنية كلها خلال القرن الماضي ، كانت محاوله لتقليد رومانسية بيتهوفن (ان حق لنا ان ننعت موسيقاه بهذه الصفة) . ولكن الخيال هو الذي حقق للرومانسيين هذا التقليد . ومن هنا كانت كل هذه التشكيلة السحرية من قصص الضـلال والوهم الخرافي . وتضاءل الواقع ، وقد غدا العدو اللدود لبيرون وشومان ولامرتين وغيرهم من سحرة القرن الماضي . وبرز في فلسفة الابـداع الاعتقاد الذي جعل من الفن نقيضاً للواقع بكل غناه وازماته وحقائقه . فتحول التعبير ، وقد فقد رصيده الواقعي ، الى تعبير عن قصص خيالية ، وقصائد شعرية اسيانة . فامتزجت الموسيقى بالخرافة والقصيدة والفكرة المجردة من جديد على ايدي ليزت وشوبان ودبوسي ...

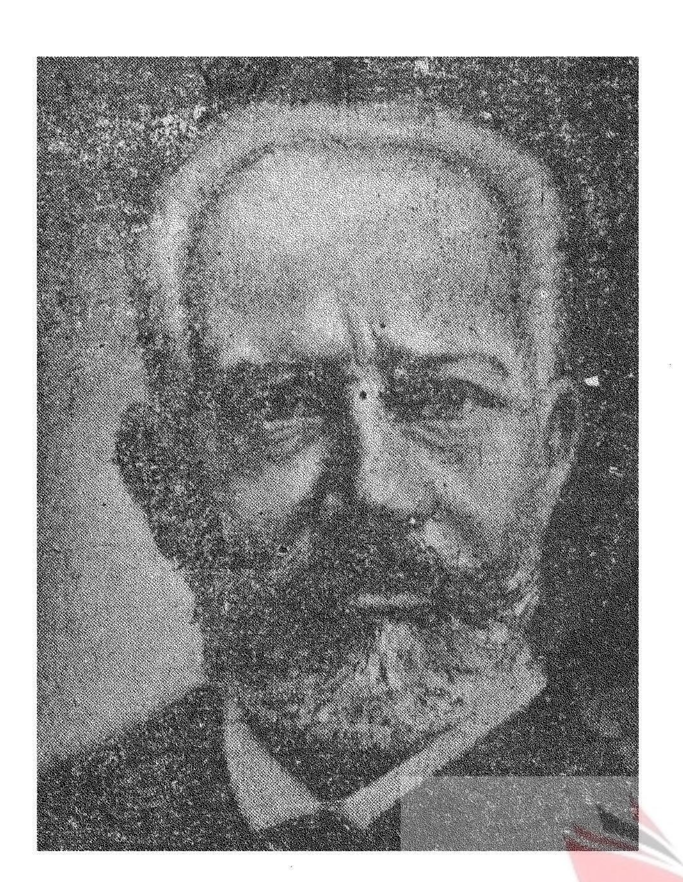
وعندما استطاع شوبرت ان يخلص من تأثير موتزارت وهايدن الذي تغلب على طابع سمفونياته الخمس الاول ، الف سمفونيته المدعوة بالسمفونية غير الكاملة ؛ وهي التي تتبع النموذج البيتهوفني ، على مقياس شوبرت ... هذا الطفل الحزين الذي يلعب بطبل كبير . ومهما يكن حكم التاريخ عليه قاسياً بعض الشيء . فان شوبرت احسن متشرد موسيقي تعبـد بيتهوفن واستطاع ان يرتـل له صلاته ، وان حشرجت موسيقاه في المقطع الاخير ، ولم تتمكن من التغلب على تناقضها العميق ، كما تتغلب دائماً موسيقى المعلم الكبير .

وامتاز اخيراً هذا الحشد الحافل من موسيقيي القرن التاسع عشر ، بانهم يؤلفون دونما اي مشكلة ، انهم في الحقيقة خرافيون . فشوبان مثلاً حددت مواهبه على الشكل الآتي : فهو اول عازف بيانو كبير ، استطاع ان يكشف عن اسرار هذه الآلة وان يبدع طرقاً جديدة في مجال قدرتها التعبيرية حتى كادت ان تنقلب الى اوركسترا كاملة . ومن هنا عذر شوبان بانه قد استعاض عن التأليف للمجموعة الآلية بآلة واحدة ، ونجح كل النجاح . كما انه تجاوز الحدود التي رسمها للبيانو ابداع القدامى من بيتهوفن و (ويبر) وشوبرت . وباعتبار ان شوبان قد نشأ في الجو الرومانسي فقد كان له الفضل في ابتكار الاشكال الهارمونية واللحنية الملائمة لهذا المذهب (Chromastisme,accords altérés, dominantes intermédiaires) ومستعملاً الامتدادات اللحنية البعيدة عن المصوتة (tonique) ، وكل عناصر القاموس الموسيقي للربع الثاني من القرن التـاسع عشر . استخدم بعضها وابتكر بعضها الآخر. واخضعها جميعاً لطرق تعبيرية جديدة.

ولكن كما يبرهن (René Leiboaitz) فان هذه الميزات يمكن ان تطلق بكل نصوصها على اكثر الموسيقيين التابعين لمذهبه ، وليس في هذا اي تخصص عجيب مدهش. وفي الواقع ليس شوبان الا احد هواة

الموسيقى ، ولكنه هاو عبقري حقاً . ولا يتطلب في موسيقاه اكثر من العذوبة والبساطة كالراعي القديم الذي تتحدث عنه اشعار فرجيل . فلم لا يكون اذن موسيقي النساء ، والحالمين من الشباب ؟ واذا كان هناك نوع جدي اصيل نسبياً في موسيقاه ، فهو القسم المسمى (بالبولونيات) وهنا يبدو شوبان اكثر من هاو ، واكثر من شاب يكتب رسائل غرام في موسيقاه ، واكثر من مغرور جميل ، يعمل على ان تنتشي به نساء الصالونات . انه يحاول ان يعبر عن قضية شعبه . ولكن لنفحص بدقة الطريقة التي تناول بها شوبان قضية امته : من الواضح ان هذا القسم من موسيقاه جاء متأخراً نوعاً ما في حياته ، ويمكن ان يدعى بالموسيقى القومية . ولكن المعالجة لهذا الموضوع الخطير ، اذا ما قارناها بمعالجة بيتهوفن له في السمفونية البطولية ، بدا هزال شوبان وقزميته . والسبب لا يكمن في ان لبيتهوفن طبيعة العنف التي ليس لشوبان الحالم الناعم ، الذي احتاج الى امومة وغرام جورج صاند مما اطول فترة من رجولته ، ليس له مثلها . بل السبب يكمن في ان التعبير لدى بيتهوفن اداة مغرية للواقع وسمو به ضمن حدود المثل البطولي الانساني الممكن دائماً . بينما التعبير في بيانو شوبان ينفصل عن المشكلة في الواقع ويتصورها مجرد تصور . ولقد كان لـ (ليزت) صديق شوبان وحارسه ، الباع الاول في توجيه الرومانسية نحو (فولكلور) الشعوب ، توجيها ناعما بسيطا اقرب الى جو الحلم المطلق ، رمز الرومانسية ، دون ان يتمكن من الكشف عن حياة الشعب في اصالتها وتعقدها .

لقد ثبت ان هناك بعض الموضوعات الاساسية في السمفونية التاسعة لبيتهوفن تقوم على بعض الالحان الشعبية . ولكن العظمة التي سرد فيها



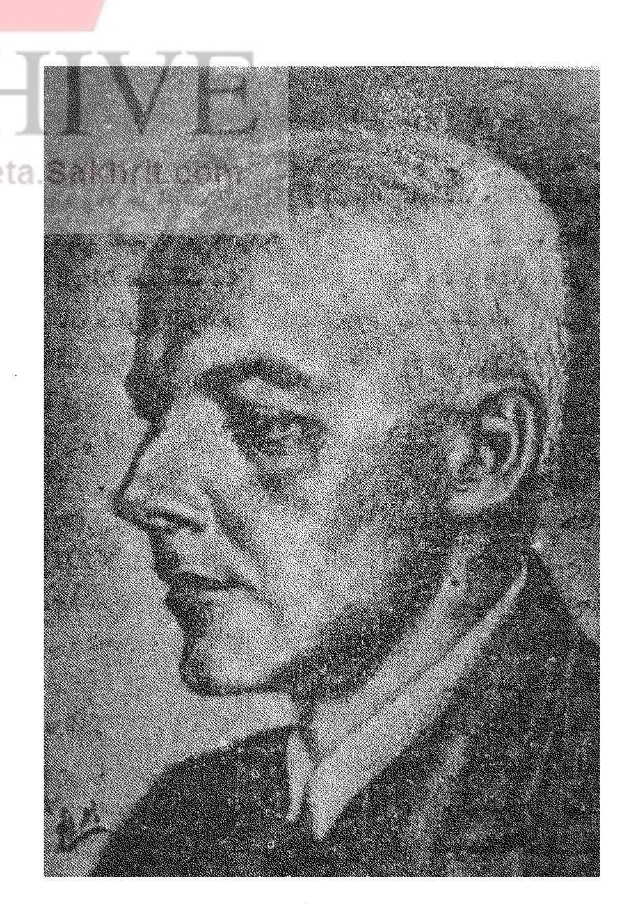
تشايكوفسكي

هذه الالحان ، استطاعت ان تبرز نوع الوعي الوجودي العميق الذي يتصل بواسطته بيتهوفن بوجدان الشعب ، في غنائه الرائع .

لقد غنى شوبان قضية امته بعاطفة مخلصة ، سهلة ، وبسذاجة وحب مطلقين . وكان له ان يألم لبلاده ، الالم الذي ينسجم مع الحلم الرومانسي ، وأن يثور وان يهب حياته ، وان يفجر دم رئتيه على اصابع البيانو في الجولة الدامية التي قام بها في العواصم الاوروبية ، ليجمع المال لابناء وطنه .. كل ذلك ببساطة المؤمن ، وعفوية الطفل الصادق .

وأما (ليزت) ، هذا الذي اعتبر بحق رائداً للموسيقى الرومانسية في مجالات ابتكاراتها العديدة ، فقد اولع بنوع من التشخيص الموسيقي الجديد ، فلم يتملق كغيره من الموسيقيين بالشكل المطلق في التعبير ، وهي السمفونية ، بل كان يشعر بضرورة الاتحاد بين عظمة السمفونية ، كتعبير عن نموذج من الحياة بطولي ، وبين أهواء ومنازع فرد معين من الناس ، قد لا تصل به حوادثه الى مستوى البطل . ولهذا اختار بنفسه (القصيدة السمفونية) كشكل اساسي لانتاجه الاصيل . وقد تناول فيها معاني بعض الشخصيات الفاصلة في التاريخ الفني (هملت ، دانتي ، فاوست ،) وهي نماذج وافية للصراع من أجل الحقيقة . فالشك الحي القاسي عنوان لحياة كل من هؤلاء : هملت وهو الشك في المبدأ العاطفي للانسان الذي لم يستطع ان ينقلب الى مطلق . دانتي : الشك في الصيرورة الميتافيزيكية . فاوست ، الانسان ضد المجهول . وهذا هو رمز الحضارة الاوروبية الحديثة . واما الشك بالنسبة له ، فهو البذرة الضامرة ، بذرة عدم الثقة تحت الوان الغرور ، الضعف تحت الجبروت العاتي ، الحيرة تحت العقيدة الثابتة المؤمنة بالثورة .

إن ليزت كان حي الفلسفة ، واقعي النظرة . جميل لم تقاومه امرأة .



بيلا بارتوك

عازف ماهر .. تفجرت أنغامه في كل صالون بأوروبا . مؤلف .. جمت موسيقاه دستور الرومانسيـة .. وكاتب ومتفلسف ، وإنسان اجتماعي ، صديق مخاص لكل موسيقي في زمانه .. ويكفيه انه كان الاب الروحي لفاغنر . اوحى له بأسس الموسيقى المنهجية ، وكان ممموله ، وأول قائـد اوركسترا عزف له قطعه الكبرى ، في الوقت الذي كان فيه فاغنر هارباً مختفياً لقيادته ثورة شعبية فاشلة ، عدل عن ايمانه بها فيا بعد وبمبادئها. ولسنا نحن هنا نؤرخ لحياة الموسيقيين ، غير ان الذي نريد قوله ان (ليزت) كان الرومانسية بكل تناقضاتها وميزاتها . والرومانسية هي التي هدته، لاول مرة بتاريخ الموسيقى تقريباً ، إلى إبراز الفن الشعبي لا كهوى عارض ، أو نزوة موقتة ، بل كمبدأ أساسي ، ستأخذ الموسيقى فيا بعد بمنهجه في شطر كبير منها .

وكان ابرز ما الفه في هذا الشأن مجموعة ال (Rapsodies) . اراد لها ان تكون التعبير المباشر عن شخصية الشعب الهنغاري، بما فيها من اهواء عارمة ، وعنف غجري ، واسرار قومية ، تجذب ليزت اليها ، كأقوى ما يكون الجذب . وهنا نرى ليزت يحاذي ، عن صدق وعفوية معاً، وجدان شعبه ، ويحس ان فيه منبعاً اصيلا لكل القيم الفنية الجدية ، التي لا تعبث بها نزوات فرد عبقري ، بل هي التي تمنح عبقريته مضمونها الحقيقي .

وإذا كان بيتهوفن يعاني بعض الترانيم القومية ويبرزها في اكبر سمفونية له ، وإذا كان شوبان ينصب نفسه بطلا لشعبه ، فان ليزت في الواقع قبل التأثير القومي على موسيقاه ، واختار لها هذا الطابع ، ولكنه حصره ضمن نطاق تأليف من الدرجة الثانية او الثالثة . وكأن ليزت ليس على ثقـة تماماً بأن الفولكلور (الموسيقى الشعبية العفوية) يمكنها ان تمنح كل شكل تعبيري في الموسيقى مداه العلمي والفني معاً .

كان على قرننا الجديد ، القرن العشرين ، عصر الشعب والقومية السوية وغير السوية ان يخلق العبقري ، الذي يمكنه حقـاً ان يكتشف ينبوع السذاجة والاصالة في موسيقى الشعب التعبيرية ، وينظمها بعلمه ، ويرفعها الى درجة المطلق الموسيقي ، والعالمية الفنية .

إن (بيلا بارتوك Bela Bartok) هو الذي لم يبق فحسب ، فيحدود التأثر اللاشعوري بفولكلور بلاده الهنغارية، بل تقصد، بارادته وبواسطة مبادىء جمالية معينة، أن يؤلف موسيقى مطلقة على موضوعات فولكلورية.

وعندما يدرك المؤلف غايته ، وغاية العصر الذي يعيش فيـه ، ويهيء له كامل الاستعداد العلمي النظري ، والمصادر الايحائية المبدعة ، فانه لا بد ان يخرج للناس اعمالاً متماسكة تعلن انتصار الهدف الذي سمى اليه الكاتب الفني .

لقد انتهى الصراع بين الغناء الشعبي والشكل العلمي الى ان يتحد الطرفان في ينبوع واحد ، هو الخلق الاصيل . وهذا هو عمل بيلا بارتوك . فقد خضعت على يديه عفوية الغناء الشعبي الى قوانين التقنية المطورة ، العلمية الى اقصى حد وانضمت وحشية الايقاع الى لطائف بناء من مستوى اسلوب بيتهوفن . ولكن لننتبه الى ان مجرد تصنيف الالحان الشعبية ، وتعريتها ، وتغييرها وتوليدها ، ، لا يسمى ابداعاً موسيقياً مطلقاً . وعمل الموسيقار الشعبي ليس أبداً استعارة الالحـان من الشعب ، ثم ردها اليه فاقـدة لطبيعتها الاصلية ، ومزينة بقواعد التقنية العلميـة . ان بيلا بارتوك أدرك هذا الخطر الذي قد يشوه كلا من الموسيقي الخالصة ، والموسيقى الشعبية ، فلم يعمد كما عمد (ليزت) و (برامز) الى التزيين والاخراج المنظم ، كما لم يخدع ، كما خدع هذان المؤلفان ، بأن الموسيقى الغجرية هي الموسيقى الهنغارية. فعمد بواسطة عبقريته المتأنية المبصرة الى ان يضع الموسيقى الخالصة في خدمة التعبير الشعبي . اي انه عمل على ان تكون الموسيقى الخالصة ، باساليبها وقواعدها وطرقهـا وتجربتها التاريخية الطويلة ، عنصر ابراز وتوضيح وانارة لمكامن الجمال والروعة في موسيقى الناس العاديين ، دون ان يخدش من طبيعتهـا ، ودون ان يفقدها اي طابع خاص بها . ان اسلوب بارتوك يسمى لان يحافظ دائما ، في اعماله الواسعة الامتداد في قواعد النمو والتوليد ، على الفصاحة المختصرة للفولكلور . فالتوليد عند بارتوك ليس رصف جمل متشابهة. فلا مجال للزيادة والحشو والتكرار . انه احسن من يقتصد بالتعبير عن الموضوع الاصلي دون مبالغة او اسراف بالمادة الموسيقية . فلا يمكن حذف او اضافة شيء على ما يكتب . ما من حرف موسيقي الا وله وظيفة في بناء الكل . انه انتصار للرمز والكناية ، حتى حدود التكثيف والتجريد العقلي . وهنا يصب التأثير الآتي عن مذهب (ريتشارد شتراوس) و (دبوسي) ، من عنف في التعبير ، مع شحنات فكرية مطلقة ، واحياناً تتابع الاوصاف بشكل ملح كأنها لا تريد ان تقول شيئاً في نهـايـة المطاف ، الا خلق الجو الذي تعيش فيه الجمل الموسيقية المنفـذة . فوسيقى بارتوك ، لا تردد فيها ولا مراعاة ، وبالتالي فهي صورة الارادة

— البقية على الصفحة ١٠٩ —

تحولات الآلهة

بقلم اندره مالرو
ترجمة عايدة مطرجي

نعلم ان صفة الاستطالة في التماثيل الرومانية قد انتقلت الى تماثيل «واي» Wei البرونزية ، في النتوءات المنحوتة على جوانب الجبال، من الافغانستان حتى الباسيفيك. وليست معابد « طريق الحرير » عمارات، بل هي مغارات. واسلوب النحت يتلاءم فيها مع الجبل تلاؤماً شديداً جداً، حتى ان لبيرنتات «غوبي» Gobi المجورة، كالمغارات - المناحف في «يونغ كانغ» Yung-Kang تحمل الغربيين على الاعتقاد بوجود روح دينية . ولا شك في ان كلمة الهندسة المعمارية توحي لنا بواجهات وابنية عارية، كالتماثيل القائمة في الساحات القديمة ، بسبب ان الاعمدة ومقدمات الابنية اليونانية هي مألوفة عندنا كطرقاتنا . والكندرائيات كانت بعيدة عن ان تكون عارية ، ولم تكن لواجهاتها العظمة التي اضفيناها عليها والتي ما زالت الهند تجهلها . وحتى الغرب نفسه قد عرف هندسة الفراغ ، هذه الهندسة التي كانت غايتها طوال آلاف السنين ان تخلق امكنة مقدسة اكثر من تشييدها المساكن الالهية، وان تلتقط السر وتغرق فيه الانسان ، اما برفعها القاعدة الضخمة التي تسربله بالنجوم ، واما بحفرها المعبد الذي يلفه بالليل المسكون . ذلك ان الآلهة ، عندما تسكن المعبد ، فان الواجهة والنحت يولدان معاً منه ، وفق اسلوب واحد ، وتكريم متحسس واحد . .

ولعل قابلية بعض الاشكال لتأليه الفضاء لا تتكشف في اي مكان بالقوة التي تتكشف فيها بالجيزة حيث حاول بعضها ، مما هو اوفرها قدماً ، ادراك الفضاء اللامتناهي . ويكفي ان تنظر اليها من ناحية معاكسة حتى تغدو مستحيلة الادراك وحتى لا يبدو ابو الهول بعد الا مقبض سكين هائلاً . وقد عجز التصوير عن نقل سمة هذه الاشكال لان من الصعب تصويرها في الساعة التي تكتسب فيها معناها الكامل . ولكن عندما تقدم من القرية ، لا من الطريق ، فترى الليل يهبط خلفها، فانها تستعيد همس الحرير الكبير الذي يجيب به الصحراء سجود الشرق الازلي . ان انقاض « المعبد الخاص » تنصب في الصعيد الاول قصاصات خليطها التي اسودت . وان جدران البشر تختلط بينها مع الكتل الابدية في نثار شمس المغيب ، فلا تُرى قدما ابي الهول الضخمتان ، وانما يبرز هناك الرأس، متدلياً من شقوق مصر العليا ، من غير جسم، وقد حلت محل العنق الكتلة الصخرية ، رأس هو نفسه صخرة ، فرض عليها انسان المدينة الاولى صورته بكبرياء تبجيلي . وحين يدفع التحدر هذه الخطوط الى حد النقص يضفي عليها هيئة احجار الشيطان والجبال المقدسة . وتحيط خصلات الشعر - كاجنحة القبعات البربرية - الوجه العريض المهترىء الذي ما زال اقتراب الليل يمحوه ، وتغدو انقاض ابي الهول الطاغية منعطفاً من الهيروغليفية ، اشارة شبيهة بالمنحرف في السماء التي ما تزال شفافة . ويعكس الوجه الضائع ذلك الغسق الذي يسود الهرم الكبير . اما في الظل المثلث فتذيب اشعاعات الانوار الاخيرة « ابا هول » اكبر واضخم . وفي البعيد ، يسد الهرم الثاني المنظور، فيجعل من القناع العظيم المحزن حارس شرك منصوباً ضد امواج الصحراء وضد الظلمات .

انها الساعة التي تنعش فيها اقدم الاشكال المحكومة المكان الذي كانت الآلهة تتكلم فيه وتطرد الاشعاع اللامحدود ، وتأمر النجوم التي يبدو انها لا تخرج من الليل الا لتدور منجذبة حولها .

ومع ذلك فلم تكن الآلهة ولا العالم ولا الموت كافية



المغنية الكبيرة - متحف دمشق

٢٧

لملء الصوت العميق الذي يوحد الصحراء والنجوم ، كما يوجد في مكان آخر تلألؤ الغابة الكبيرة وشمس الظهيرة ، والوديان الممتلئة بهتافات القرود اليائسة ومولد النهار ، ولانهاية الحصاد الصيفي وصفاء السماء ، وكهوف «بيريغورد» الضيقة واعماق الارض . فالقدرة البادية هنا بصفائها الصحراوي تعود فتظهر في جميع المدنيات القديمة حتى في الكتدرائيات. فاي شيء مشترك يقوم اذن بين مكان التناول الذي ظل يملأ به القرون الوسطى صحون الكنيسة ، وبين الطابع الذي طبعت به المجموعـــات المصرية المدى العظيم : بين جميع الاشكال التي تلتقط نصيبها مما لا سبيل الى التقاطه . انها تفرض وجود عـــالم آخر او توحي به . ليس من الضروري ان يكون عالماً جهنمياً او فردوسياً ولا عالم ما بعد الموت فقط ، بل عالم آخر حاضر . ان الواقع هو بالنسبة لجميع الوجوه، وعلى درجات متفاوتة ، مظهر . والحق ان هناك شيئاً آخر موجوداً ، ليس هو مظهراً . ان اتفاق تيهان البشر الأبدي مع مـــا يقوده او يتجاوزه يكسب هذه الاشكال قوتها وحدتها . فتسريحة ابي الهول تتلاءم مع الاهرام . ولكن هذه الاشكال العملاقة تصعد معاً من غرفة القبر الصغيرة التي تغطيها، من الجثة المحنطة التي كانت مهمتها ان توحدها مع الخلود .

ذلك ان النحت المصري يلاقي خلود الموت كما يلاقي خلود النجوم بالرغم من ان التماثيل والاشكال الناتئة التي تنتسب الى العهد الامبراطوري القديم كان لا بد من ان تتلاءم مع خلية المصطبات المعتمة ، كما تلاءم ابو الهول مـع الصحراء بمجرد ان نستبعد السمة التي فرضتها المسيحية على الموت . وعلى ان الفن المصري مأتمي، فهو نادراً محزن : انه لا هياكل له ولا ارتعاشات . ولكن عندما نكف عن ان نجعل من هذه المدافن قبوراً ، نميل الى ان نجعل منها بيوتاً ريفية من العالم الآخر ، وان نرى في الفراعنة اولاداً مدفونين مع لعبهم الذهبية – طفولة مؤثرة : ان هذا الريف هو الخلود ، ليس هو طفولياً ولا مؤثراً . انه ديمومة بلا نهاية، لا ديمومة ارضية. ان الفن المصري لا يخلد ما هو موجود ، كما تحاول ان تفعل انصاف التماثيل الرومانية وكل صورة حجرية بالاجمال : فهو باسلوبه ، يصل الميت بالخلود ، كما يصل الرسام البيزنطي الحي بالمقدس . انه يخلق الاشكال التي تؤالف اشكال الارض مع ما لا سبيل الى ادراكه من العالم الارضي ، كما تؤالف الانسان مع ما لا سبيل الى ادراكه من الحيـــاة ، وفق قانون العالم ! انه يجعل المظهر حقيقة .

***

ونحن نعرف حضارة مصر خيراً مما نعرف حضـارات ما بين النهرين . والحق ان « سومر » لا يُشعرنا بالاحساس الذي يفرضه علينا « ممفيس » بصدد الآثار الفخمة التي نملكها منه وبترتيبها وتنسيقها واستمرارهـــا . و « الزيغورا » السومرية هي من تراب ، وروحها شبيهة بصفـــائح ذهبية مسحوقة كانت ازهاراً مرتجفة على تسريحة ملكة «سوباد» في غرفة الدفن حيث ينطبع ذهاب آخر حي بآثار اقدامه على الفخار ..

انها حلى في نهاية من نهايات ماقبل التاريخ ، وملكات تسبّح على العود نجوم بابل بين فلكيين مرتدين ثيابـــاً من ريش ، ومحاربو مسلة « النسور » خلال الليل تحت راية من لؤلؤ : انها هنا ايضاً رائحة الرمل المصرية ، ورائحة الدم

الاشورية . فالدمى ذوات رؤوس الافاعي والتي تنتسب الى ما قبل السلالات الملكية تنبع من ظلمات اشد تهديداً من عجائب مصر المنبسطة . اننا نعلم على الاقل من اولئك الذين نحتوا اعين نمل « الخصوبات » ، ووجوه « اشوناك » الوحشية ثم رأس « ورقة » المنوّم الرائع ، انهم كانوا ايضاً من اولئك الذين عمرت دعوتهم ما لا سبيل الى ادراكه . ان مروض الفهود السومرية ، قابل ، لاول مرة ، حيوانات ما قبل التاريخ ، بوجه يكاد يكون بشرياً . « وان المغنية الكبيرة » تنبع من اعماق الزمن بجسدها الفينوسي ورأسها الطائري الشرود وقناعها قناع الساحرة في ضباب « مكبث » ، وفيما بعد سيأتي في « لاغاش » Lagash نحات عبقري فينصب الانسان في وجه الاختلاط بأن يؤالفه مع عالم فلكييه المتجبر. ان كل «غوديا» Goudea جالس ، بالرغم من انه لا يزين اية هندسة ، هو انسان « زيغورا » Ziggurat. هذا ما تعلمنا اياه مصر عندما تحاول صنع اشكال مشابهة . فالرأس المصري يخرج من الكتلة كما يخرج الانسان من الفوضى . اما الرأس السوميري فهو نفسه هندسة . ويظل كذلك ولو فصل عن الجسم . والجسم المبتور يحافظ على معناه التام الذي يفقده في مصر . واليدان باصابعها العمودية التي تشرح الجذع فوق اس الساقين الضخم ، ترسخان عالماً لاخدش فيه ، ليس هو فقط عالم الارض ، « فمهندس التصميم » عابد الاله وللمعبد . وباستطاعتنا ان نفكر بتفسيرات عديدة لهذه الاشكال التي تنتسب الى مدنيات قد اختفت . ولكن ما تومىء لنا به ايماء تهتف لنا به حضارة باقية ، هي حضارة الهند .

***

انها تهتف به لنا باخفاقاتها اولا . فالاصنام الحديثة التي تتكسر وجوهها تحت اشجار جوز الهند الباسقة وفق كتابة تختلط فيها الاقنعة السيلانية بالاشكال الاجنبية ، هي محرومة من الاسلوب حرمانها من المعنى الكوني . ولكنها انما تمد اذرعتها المسكينة الساخرة نحو الاساطير التي يداعب فيها الابطال ، برياح جبال حملايا ، اكوام نخل نهر الغونج . ان الفن الهندي ما يزال يتضرع بكل ذماء روحه ، الى « امهات الورا » Mères d'Ellora ان قوافل الحج ما تزال قائمة ، وكذلك الآلهة النحاسية الصغيرة المرسومة كالحبوب في قدور حمراء على ابواب المعابد ، ما تزال اكبر من الذي بنى « شرترو » Chartreux . ففي كل مساء من امسيات فصل الامطار ، عندما يتصاعد الضباب الساخن في المستنقعات خلل اغصان النخل المتلألئة ، ينفجر نداء الصدف الالفي من الابراج التي تزرق . وفي الازقة الدينية حيث يستيقظ النائمون على حزم حشائشهم المطرة ، يخرج الرجال المطليون بالرماد الابيض ، وتتام القرود كما كان الشأن في عهد « رامايانا »



مغارة « الورا » (امرأتان من الامهات السبع) — القرن الثامن بعد الميلاد

Ramayana . وان تجارة مجنونة تضيء كهرباء الهند كلها وتشابك نداءات الزمارات في الغسق المطر ، ولكن هذا ليس الامساء في عصر انهيار اوروبا ، مساء بين آماس كثيرة وانهيارات كثيرة . وعلى لمعان نكل اوروبا كما على نوم الابقار المقدسة المجاورة ، يأتي هدير الصدف المنظم فينزل الليل البرهماني مرة اخرى . ان دم الذبائح يسيل في المجاري المحفورة حول المغاسل الحجرية . والماعزة التي تشم الدم — بالرغم من رائحة الياسمين — تتخبط تحت الوجوه المكشرة . والمذبح الخالي من كل فن كبير يتحول الى مغارة ، ولكن سخريته تهتف بنا ايضاً ان العبقرية الهندية قد جرؤت في الماضي على ان تخلق عظمة الدم .

وانها لعبقرية لا تقل ظهوراً عن عبقرية الكتدرائيات عندنا . فمعابد « الورا » ، بم تراها مدينة للهندسة المعمارية ، خاصة عندما تكون مغارات ؟ ان مكان الاشكال المنحوتة وموضوعها ، في عدد من المعابد التي بنيت فيما بعد سيحددان قبل البناء الذي شيد من اجلهما ؛ وحتى تلك المغارات لم تكن جميعها امكنة للعبادة . لقد كان النحات يضرب الصخرة ليعمر الظلام بان يرد الآلهة الارضية ، والمطاق اولا ، ظلاً للانسان مطهراً .

ذلك انه من الظل بالذات ، كانت تولد تلك الاشكال السوميرية والمكسيكية واشكال الاموات المصرية ، لا من واجهة كان ينبغي ان يزينها . ولقد كان هذا الظل استجاعاً للافكار كما كان النقد تأملا . انه

مسكون بأرفع الارواح التي كان يستدعي اشكالها . صحيح ان النحات لم يكن يعمره ببعض وحيه اكثر مما كان يفعل صانع الفسيفساء البيزنطي ، فمهما كان تطور النحت في الهند مضطرباً ، فان العبقرية تظل وافرة فيه . ولكن ليس ثمة اكراه ، حتى ولا اكراه المادة ، كان يثقل على العمل الفني كما كان يثقل هذا الظلام الطاغي الذي كان الانسان فيه يتمدد او ينمحي او يتبدل . لقد كان باستطاعة الفنان ان يفعل كل شيء الا ان يصنع الهاً هندياً « سيفا » Civa لم يكن الا انساناً .

انه ظل لا نجهله جهلا تاماً : ففي المسيحية كان الناووس اكثر مما كانت النجوم طريقاً للانهاية . وقد كانت القضية هي قضية اللانهاية بالذات ، وقد كانت هذه الاشكال الليلية ما تزال تملأ تلك المغارات باشعاعها المظلم حين نُصبت المعابد التي ترمز الى « الجبل الاوسط » في الخارطة الهندوكية حتى « بايون انغور » Bayon d'Angkor ، حيث يسيطر باتجاه الخوافق ملك بمثني وجه هائلة على البئر التي توحد تأملاتهم مع العوالم الارضية وحتى رأس « براهفيهار » Prahvihear الذي ينصب برجه دائماً تآلف البشر مع العناصر فوق الغابة المردودة الى قطعان قرود الخرافات الملحمية .

ان مذبح المغارة هو قلب المعبد-الجبل ، كما ان القبر هو قلب الاهرام . واياً كان الايمان الذي يقوم عليه فن مقدس فهو يفرض ان الحق موجود فيما وراء الظواهر . وهذا الشعور الذي سيطر على معظم المدنيات قد فات دائما على وجه التقريب الغرب الحديث الذي يترجمه بلغة الواقع ، لغته . ان الظاهر ليس هو الخداع اكثر مما هو العلم . ذلك ان الخداع يقابله عالم محسوس ، والحلم عالم العشية ، بينما يقابل المظهر ما هو وراء كل محسوس . وهذا الماوراء ليس هو مدركاً مجرداً وحسب تلتقي فيه فكرة اللانهاية بمطلق ميتافيزيكي . فالهند تعلمنا كل يوم انه من الممكن وجود حالة وعي وان شعور الظاهر (لا فكرته) يجاوبه شعور ما يجعله ظاهراً . ولئن كانت بلاد ما بين النهرين ومصر وايران لا تعرف من هذا الشعور الا ما حفظه الاسلام منه ، فانه يُحيي من مقاطعة « الميزور » حتى « كشمير » الحكايات الشعبية بعد ان كان قد احيا موعظة « راماكريشما » Ramakrishma من قبل و« البورانا » Purâna سابقاً .

***

في وحشة الغابة ، يتأمل الناسك « نارادا » Narada ، ونظره عالق على ورقة صغيرة لماعة ، وتبتدىء الورقة في الارتجاف ، وبعدها تهتز الشجرة الكبيرة كلها اهتزازها لمرور الرياح الدورية في الخصب الجامد على نوم الطواويس ، انه الاله « فيشنو » Vishnou .

يقول حفيف الاوراق في السكون : « إختر بين امانيك . »

فيجيبه الناسك : « اية امنية اختار ، ان لم تكن معرفة سر « المايا » Mâya .

— ليكن ذلك . ولكن اذهب واحضر لي ماء .

ثم تسطع الشجرة في الحر .

ويدرك الناسك اول قرية ويناديي — وكانت الحيوانات نائمة — فتفتح الباب فتاة صبية : « كان صوتها كحلقة ذهبية تحيط برقبة الغريب » . على ان السكان يعاملونه معاملة عائلية لدى العودة المرتقبة منذ وقت طويل ، فقد كان منهم منذ الابد . لقد نسي الماء وهو سيتزوج الفتاة . وكان الجميع ينتظرون ان يتزوجها .

ولقد تزوج الارض ايضاً ، والشمس الساحقة على الازقة المرصوصة حيث تمر بقرة ، وحقل الارز الفاتر ، والبئر التي تنتعش لدى المرور على جسرها الافقي ، والغسق على سقوف النخل ، ولهبة النيران الصغيرة المزهرة المتصاعدة من البقر في الليل . لقد عرف البلدة التي تمر فيها الطريق التي لا تنتهي ، وعرف مكان البهلوانيين والمرابي ومعبد آلهة الاطفال الصغيرة ، واكتشف الحيوانات والنباتات الناجعة ، وهبوط المساء على الجسد المنهوك وعمق السكينة العذب بعد الحصاد ، والفصول التي تعود كما يعود الجاموس من النبع عند نهاية النهار ، وعرف ايضاً ابتسامة الاطفال الضعفاء الحزينة وسني العوز . واذ توفي والد زوجته ، غدا سيد البيت .

وفي ليلة من ليالي السنة الثانية عشرة ، اغرق الطوفان



مهندس التصميم

الدوري الهائل الماشية ، وجرف المساكن ، فهرب في مجرى الوحل الاولي معيناً امرأته ،جاراً اثنين من اولاده، حاملاً ثالثهم. وانزلق هذا الاخير من على كتفه فترك الاثنين الباقيين وامرأته ليلتقطه من جديد، فاذا بالسيل يجرفهم . وما كاد ينهض في الليل الممتلىء بضوضاء لزجة حتى سقطت عليه شجرة كبيرة مقتلعة وقذفه السيل الكثيف على صخرة . ولما استعاد نصف وعيه كان يحيط به الطين الهادىء وحده حيث تنع اشلاء الاشجار المحملة بالقرود . واخذ يبكي في الريح التي تبتعد : اولادي ،اولادي...

وأجابه فجأة ، كصدىً لصوته ، صوت الهواء المهيب : «ياولدي، اين هو المـــاء ؟ . لقد انتظرت اكثر من نصف ساعة » انه الآن في الغابة ذات التلألؤ الجامد ، قرب الشجرة الكبيرة المرتجفة .

هناك روايات عديدة لهذه الحكـــاية ، من نص « ماتسيابورانا » Matsya Purâna حتى قصص « المرضعات » وفي جميعها ينتسب الرجوع الى الواقعي هو ايضاً الى دورة من الظواهر حيث ان المساواة بالسر الذي لا يمكن الاتصال به لا يجدي الا بان يمدد الطوفان وحيث ، في خرافات اخرى، تعطي هجرة النمل للآلهة دروساً في العدم. « وفيشنو » نفسه لا ينتمي الا لدورة عليا في الظواهر ؛ ولئن كان الوجود الثاني « لنرادا » لا حساب له، فليس ذلك لانه كان حلماً، بل لأنه كان واقعياً كالاول. وفي عبارات غربية: هو غير حقيقي كل ما هو منعكس في وعي محدود وقبل كل شيء خاضع للزمن . هو غير طاهر كل ما لا ينتسب الا للحياة . فالغرب يعرف باية عناية تتطهر الهند من الموت ، ولكنه بحاجة، الى ان يعرف بانها ليست اقل من ذلك تطهراً من الولادة . ولكن المدنيات التي شعرت بهذا الاحساس قد اعتبرته وعياً للحقيقة العليا. وكان الفن في خدمته، وكانت وسائله تبدو اكثر ضعفاً كلما قلت قيمة الحقيقي فالزائل ، ان استطاع هو هوس العظمة ، وهذا الهوس يتخذ غالباً شكلاً دقيقاً تظهر فيه أبعاد الآثار اقل اهمية من رمزها الكوني ، لانه ، في عصور الفقر ، يمكن لمعبد صغير ان يرمز الى العالم . فالعظمة كثيرة في الهندسة المعمارية . ولكن « معبد السماء » في « بكين » Pékin ومعبد « برابودور » Baraboudour في « جاوا » يلائمان الآلهة ملاءمة كبيرة، حتى ان احداً لم ير منظورها الكامل الا الطيـــارين

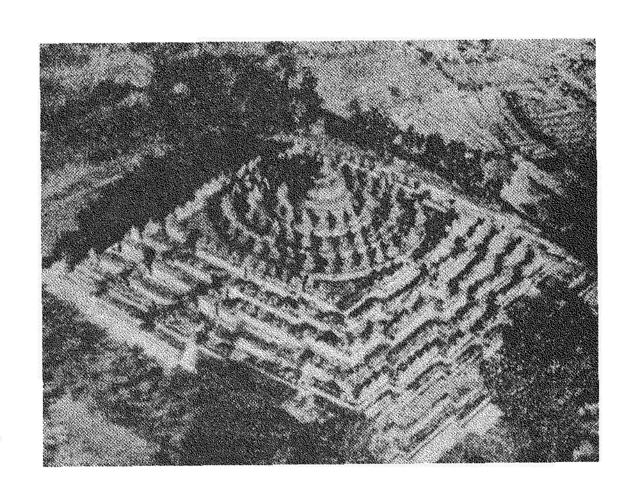


مغارة « يونكانغ » (الصين)
(القرن الخامس بعد الميلاد)

الاولين . فعندما تكون لغة الآلهة هي لغة اللانهاية، ينتج عن ذلك ان الانسان يحاول ان يكلمهم مستعملاً لغة الكون .

وهكذا يلتقي الانطواء المعبدي وعظمة الاهرام، والزيغورا والمعبد – الجبل ، وتلتقي الهندسة التي تعطى الظل شكلا والهندسة التي تنصب او تنشر صورة بشرية للعالم تجاه الفوضى. انها هندسات وليست بناءات فالمعبد الذي صنع لينتصب صنع ايضاً ليلتقط اللانهاية. ذلك ان الهندسة الاولى تحفر ثقوبه المسكونة ازاء تدفق الغابة الهندية والمجرى الساكن الاصفر لانهار الصين . واما الهندسة الثانية فانها تنصب فوق الانقاض اهرامها ، وفوق الاكواخ ابراج « انغورفات » Angkorvat وشرفات « برابودور » .انه ليس فناً لتزيين المساكن، بل هو نحت تجريدي وموسيقى .

ان الروح القوطية يوحيها صحن آخر كاتدرائية بالعمق نفسه الذي يوحيها « الباب الملكي الكبير » . فقبل ان يكون الصحن المكان الذي



« البارابودور » من الطائرة

يحتفل فيه بتقديم الفروض ، قبل ان يكون المكان الذي يحضر فيه الله ، وقبل ان يكون مكاناً حتى للصلاة ، كان عالماً متحرراً من الطلمالذي يحيطه. انه يفرز ظلمة دينية لا تشبه اية ظلمة اخرى . ولكن التماثيل الغوطيــة تتلاءم مع ايحائها الطاغي الذي لا يمثل شيئاً . والحس المشترك يطلق ان الفن يخلق عالماً آخر ويسميه مثلاً اعلى وليس هو المثل الاعلى بالطبع الذي لا يقابله الفن بالظاهر . انه عالم مرتب وفق علاقاته الخاصة ، عالم القبر المصري ، والمغارة الهندية ، والظل المسيحي الكاشف .

إن جميع الفنون القديمة قد خلقت هذه الابعاد المزارة ، وهي اشكال اخترعت كما اخترعت الاشكال الموسيقية ، وهي اقل التباساً من اشكال النحت والرسم . انها تكشف لنا ما يحمل من كل اسلوب كبير تسلط الانسان على ما يفلت منه.

ذلك ان هذه الابداعات الاساسية ما هي اولاً بالاشياء : فالقصر هو ايضاً شيء . وامامه يكف الخلط بين الفن والممتلك ، بين الفن واللذة . فمن هو الذي ادعى انه ، في القرون الوسطى قد « تذوق »صحن كنيسة « بورج » وابراج « لاوون » . ان مهمة الفن الذي خلقها كانت في ان تبعث هذا الشعور القوي الذي يدخل الانسان في النظام حيث تكون « بياتا » مدينة « فيلونوف » Pieta de Villeneuve اخر صدى للكاتدرائية. وان التمثال الغوطي سواء كان منحوتاً على الباب الكبير او في الصحن ، فهـو يتكلم لغة الظل هذه . والا فهو لا يتكلم اية لغة اخرى . ان هذا الظل ينتظر من الفن شبهه الشرعي . فالعمل الغوطي الكبير ، قبل ان يكون معبراً او جميلاً او مثيراً ، هو عمل ينتسب اليه . انه خلق اول الامر لينتسب اليه ، واحياناً لكي لا ينتسب الا اليه . هنا يبرز ما يحملنا نفضل على المذارى المذهبة ، المذارى الحجرية ، والذي يقود السواح في متحف القاهرة الى مجوهرات « توت عنخ امون » والفنانين الى التماثيـل القاشية التي ترجع الى العهد الامبراطوري القديم ، والذي يحمل في نظرنا عملاً فنياً كل عمل انطبع انطباعاً شديداً باسلوب .

ففي كل الفنون التي بعثناها ، كان الاسلوب سمة الاشكال التي ساعدت في منح الحياة للقوى الخاضعة لها . فالجبهية في مصر والضباب في الصــين ، وكثرة الاعضاء في الهند ، كلها وسائل ، بين ملايين الوسائل الاخرى ، لادخال المظهر في اللغة الملاصقة للحقيقة العليا . ولننتبه الى ان هذه الحقيقة ليست مقننة ولا قابلة للتقنين . وكلما اصبحت طقوساً او امراً متواضعاً عليه كما حل للآلهة او للأموات نطورهم ، وكلما اصبح الاسلوب كتابة .. ولكن كلما لوحقت بهوس بدا انها تلقي على المظاهر نوراً غير قابل للالتقاط . فان نعرف ان حياتنا هي فقط حياة « ناراداً » ذلك يجعلنا نفهم لغــة « فيشنو » ولكنه لا يعلمها . واذا استطعنــا ان نفكر بنسبية المظاهر وملاحقة المطلق كقطبين للتأمل ، فاننا لا نستطيع ان ندركهما في مجتمع ما الا مرتبطتين بالاشكال . ان هناك اسلوباً مصرياً لان الحياة الحقيقية انما هي في خلود من نوع خاص . ولكن حياة كل فرد تولد في هــذا الخلود معبراً عنها بالاسلوب المصري ، ذلك ان المصري يدرك اولاً عالم الخلود الذي يجده عند ولادته. ان الطقوس لا تكفي الاديان . وان « حضور » ما يفلت من الظاهر يتطلب المكان المقدس ، او التمثال ، او الرقص ، او القناع او الموسيقى او القصيدة : وهي كلها اشكال. بحيث اننا عندما نبعد كل جمالية ونسمي الى ان نعرف ، امام المتحف الخيالي للحضارات القديمة والبدائية وحتى الوسيطية ، ما نسميه فناً نجد انفسنا مدفوعين الى الاجابة : « انه ما خلق الاشكال المنتصرة للمظهر . »

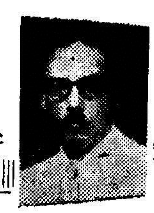


للبحث بقية

نقلته عن الفرنسية

عائدة مطرجي

فنّ المدجّنين

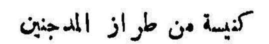


بقلم الدكتور
عبد العزيز الاهواني

حين يقدم الزائر الاوروبي من الشمال إلى اسبانيا ليشاهد معالمها وآثارها، يلقى آيات فنية من البناء لا تكاد تخلو منها مدينة او قرية. ويحسّ الزائر الاوروبي ان هـذه الآثار المعمارية، بين كنائس وقصور وحصون وأديرة، حلقات من سلسلة طويلة في كل بلد اوروبي اطراف منها. فهذا الطراز الروماني او القوطي او طراز النهضة الذي يقوم في ليون وبرغس وسلمنكه معروف في بـلاده وان اكتسب مسحة محلية خفيفة. وكذلك الامر مع الزائر المشرقي الذي يدخل اسبانيا، فانه يلقى في جنوب البلاد ووسطها مساجد وقصوراً وقلاعاً وقصبات في قرطبة وطليطلة وغرناطة والمرية لها نظائر في الشام ومصر والمغرب الاسلامي. ولكن الزائرَين الغربي والشرقي يقفان خلال ذلك امام طراز من البناء لا نظير له في بلديهما جميعاً. فن من البناء انفردت به اسبانيا والبرتغـال اطلق عليه اسم خاص: هو الفن المدجّني (Mudéjar). فن لا هو بالغربي ولا بالشرقي. تتضح الروح الشرقية في بعضه حتى تطغى على الروح الغربية فلا يرى الزائر ملامح الشرق الا في صعوبة وعسر.

وقد يختلف الحكم على قيمة هذا الفن بين الفنون. ولكن الشعور بالغرابة أو الغربة شعور مشترك عند الشرقي والغربي حين ينظران الى هذه الآثار ويتأملان تفاصيلها، وربما اثار هذا الشعور حرجاً في الصدر وحيرة أمام الزائر الحـديث. ومهما يكن من شيء فهذه الغرابة او الغربة هي التي خلقت هذا الفن وهي الاصل في وجوده، وبنفس هـذا الاحساس شعر صانعوه يوم ان كانوا يضعون اسسه ويقيمـــون أركانه ويزخرفون بالآجر الأحمر أبراجه وجوانبه خلال القرن الثالث عشر الميلادي وما بعده.

وقبل ان اتحدث عن الظرف او الوضع التاريخي الذي اقام هذا اذكر انه ينطوي على مشكلة نحن – ابناء الشرق العربي – نجتازها اليوم. ولا اكاد اذكر المدجنين والدور الفني الذي قاموا به إلا ذكرت كثيراً من الفنـــانين العرب المعـــاصرين والدور الذي يقومون به. وكلما اردت ان ابعـد عن ذهني هـــذا الخاطر ازداد إلحاحاً. أهو التاريخ يعيد نفســـه؟ لا أدري، ولكنني لا احب ان نكون من المدجنين.



كنيسة من طراز المدجنين

انتظمت شبه جزيرة ايبريا حركة مد وجزر هائـلة لا نظير لها في التاريخ. بدأت موجـــة المد في القرن الثامن الميلادي وانحسرت موجة الجزر في آخر القرن الخامس عشر الميلادي. ووراء حركة المد طفا المستعربون (Mozarabes)، وهم مسيحيون عاشوا تحت ظل الدولة الاسلامية. ثم وراء حركة الجزر طفا المدجنون، وهم المسلمون الذين عاشوا تحت ظل الدولة المسيحية. وموضوعنا هو المدجنون. ومادة (دجن) تعبر أصدق تعبير عن حال اصحابنـــا ونفسياتهم. دجن بمعنى (سكن) وبمعنى (استؤنس). كانت المــدن الاسلامية والقرى تقاوم التقدم المسيحي المندفع من الشمال مقاومة باسلة مريرة. فان عجزت عن المقاومة هاجر عنها اهلها وانتقلوا الى خط دفاعي آخر إلى الجنوب من خطهم الاول – ولكن فريقاً كبيراً من المسلمين دجن في المدن المفتوحة ولم يهاجر الى صفوف المجاهدين في الجنوب. أخلدوا الى الارض وتمسكوا بحجة واهية هي معاهدة او وعد من الملك القشتالي او الأرجوني يذكر فيه انه سيترك لهم الحرية الدينية والمدنية. وصار في اكثر المدن المفتوحة جماعات منعزلة مستكينة تقيم

في حي خاص بها (Aljama) ، هم غرباء في بلد كانوا يعتبرونه وطنهم من قبل ، ولا تكاد ترتبط جماعاتهم في البلاد المختلفة صلة ، وليس لهم قائد او زعيم خلافاً لنظرائهم المستعربين من قبل . وكانت علاقة المدجنين بأبناء دينهم في الجنوب شبه معدومة ، وإنما كانت تنقل اليهم اتهامات بشعة منهم ، ومع ذلك فجيرانهم المسيحيون يرتابون بهم ويهمون بين الحين والحين بطردهم وإبادتهم ، وبين ذلك اضطهاد طويل ونقض للعهود .

وكأن المدجنين أرادوا ان يفروا من انفسهم ومن حرج ضمائرهم فانصرفوا الى العمل اليدوي والفني في جد واجتهاد ، وكانوا من قبل اهل صنعة واتقان للحرف ، فعملوا قصوراً وحصوناً واسواراً وشيدوا كنائس وأديرة . أقلية شرقية مسلمة منعزلة تبني لأكثرية غربية مسيحية منتصرة . ومن هنا كان فن المدجنين ، فن الغرباء في وطنهم الذي يحاولون الملاءمة بين اصالة فنية ورثوها وبين ذوق آخر غربي صنعه الفن الروماني والقوطي عند جيرانهم وسادتهم وعندهم هم احياناً .

وفي هذا الفن اجزاء جميلة رائعة وفيه قطع رصينة وخفيفة توحي ، ولكنه ظل وسيظل فناً محلياً لا يستطيع ان يخرج من شبه جزيرة ايبيريا . وظل وسيظل فناً يثير الشعور بالغرابة والغربة . وربما قسونا فقلنا سيظل فناً (ملفقاً) تختلط فيه وتضطرب ملامح الشرق والغرب .

لا أدري أصادق انا ام متوهم حين اقول انني كلما سمعت الموسيقى العربية الحديثة تذكرت فن المدجنين ، وتخيلت كنيسة في سرقسطة بناها المسلمون لجيرانهم . واخشى ان اقول ان هذا الاحساس يطفو احياناً حين اقرأ بعض ما تكتبه اقلام العرب المحدثين .

القاهرة **عبد العزيز الاهواني**



واقع الفن في لبنان

بقلم موريس كامل

جذور الفن ، في لبنان ، متأصلة في اعماق التاريخ . واقدم الشواهد على قدمه ، رسوم وصور ونقوش محفوظة في اقبية الاديرة التاريخية ، وعلى جدران الكنائس البيزنطية الطراز.

فالانسان عندنا ، قد حاول ، على مر العصور ، « تجسيد الصور التي ملكت عليه حواسه .. وايجاد دلالة لكل شكل يعانيه » . على ان التاريخ لم يعن بحفظ اسماء الفنانين ، ففي تاريخ « الدويهي » اول اشارة الى اول فنان لبناني دخل متحف التاريخ .

قال الدويهي في تاريخه الكبير [1] :

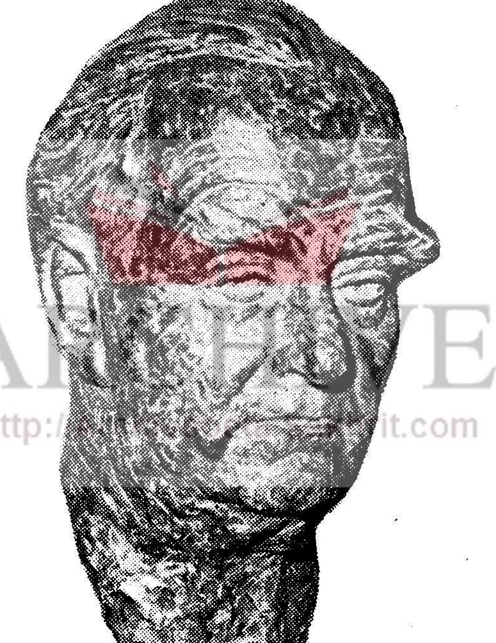
« لما كان تاريخ السنة الـ ١٥٨٧ بنى الخوري انطون من بيت (آل) الجميل كنيسة « مار عبدا » في بكفيا ، وصورها على يد الشدياق الياس الحصروني ... »

والجدير بالذكر ان الياس الحصروني الذي دخل التاريخ من بابه الواسع ، كان حداً بين حقبتين من حقب تاريخ الفن اللبناني : حقبة قافلة الفنانين المجهولين من التاريخ ، وحقبة دجنة وموت عقبت وجوده ... انصرف فيها اللبنانيون عن « التصوير » الى استيراد الصور من عالم الغرب !

***

قرن من الجمود نهض بعده اللبنانيون الى تناول الريشة ، بعرف التاريخ . ففي تاريخ الدويهي نفسه اسماء القافلة الجديدة من المصورين الفطريين [2] ، وفي تاريخ الاب لويس بليبل اسماء اخرى (الآباء : نستير طراباسي ، بطرس القبرصي ، نستير مدلج قيتولي ، اسطفان الديراني ، شربل الديراني) دخلت التاريخ من غير ان يحفظ آثارها التاريخ !

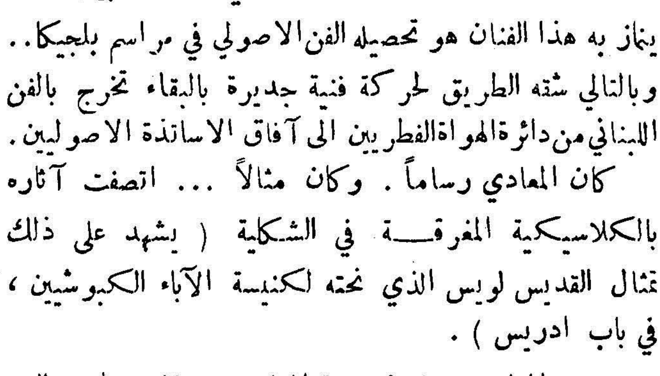
وهنا تجدر الاشارة الى ان الآثار الباقية ، (من فناني القرن الثامن عشر الاخر المجهولين) ، في اديرة « الجرد » وكنائس الجبل لاتهم التاريخ من الناحية الفنية بسبب بدائيتها وسذاجتها . وقيمة تلك الآثار ، في حال تقييمها ، تنحصر في دلالتها .. « في كشفها عن دورها الرمزي في الحياة الدينية » . انها « افعال ايمان وامل .. ايمان المؤمن بالوهية المسيح وامله بالبعث » .



تمثال مارون عبود — لحليم الحاج

الى هنا لا جديد في تاريخ الفن الباقي على الزمن : اسماء من غير آثار خالدة .. ومن غير دراسة عن هذه الآثار .

واول فنان جدير بدخول متحف التاريخ ، من بابه الضيق ، هو الاخ « نعمة الله معادي » . فان ابرز ما



يمتاز به هذا الفنان هو تحصيله الفن الاصولي في مراسم بلجيكا .. وبالتالي شقه الطريق لحركة فنية جديرة بالبقاء تخرج بالفن اللبناني من دائرة الهواة الفطريين الى آفاق الاساتذة الاصوليين .

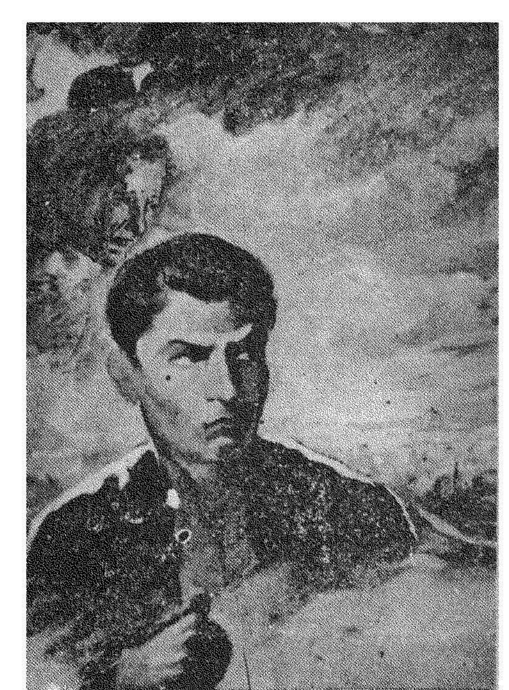
كان المعادي رساماً . وكان مثالاً ... اتصفت آثاره بالكلاسيكية المغرقة في الشكلية (يشهد على ذلك تمثال القديس لويس الذي نحته لكنيسة الآباء الكبوشيين ، في باب ادريس) .

وبعد المعادي ، بل في حقبة المعادي ، دخلت تاريخ الفن

١ صفحة ١٨١ .

٢ الشماس عبدالله الزاخر (١٦٨٤ – ١٧٤٨) من الرهبانية الشويرية ، والخوري موسى ديب الكسرواني (توفي عام ١٨٢٦) و كنعان ديب .

اسماء فنانين[1] من غير آثار تعرف عنهم ، مثلوا الحقبة المترجحة بين عصر الانحطاط وعصر الانبعاث. فقد كان دورهم دور «رواد» عصر الانبعاث الذي برز فيه فنانون كبار امثال داود القرم ، وحبيب سرور ، وخليل الصليبي ، ورئيف شدودي ، وشكري المصور ، وعلي جمال البيروتي ، وفيليب موراني .


نداء العودة – لوهي

ومرحلة الانبعاث هي ، في عرف التاريخ ، وفي عرف كبار الفنانين المعاصرين ، مرحلة كلاسيكية « تميزت بالاصول والدرس ، وحب البحث ، والتأمل في الطبيعة » . هي مرحلة الأخذ عن الغرب .. مرحلة السفر الى العواصم الاوروبية ودرس قواعد الرسم الاصولي .. وتفهم اللون و « اثر الظل والضوء » في الجمالية الفنية ، وهي مرحلة الوعي القومي ، في الوقت نفسه . فان آثار فناني عصر الانبعاث الذين درسوا في الغرب هي (الكلام للفنان مصطفى فروخ) « نماذج عن حياتنا البيتية ، وطراز بيوتنا ، ومواطنينا بالبستهم القرمية » انها آثار نبعت من صميم الطبيعة اللبنانية بمواضيعها ، والوانها وحساسيتها ، ولا اثر للغرب فيها ، الا بالتقنية وقواعد الرسم الاصولية .

ولغيري – وفي غير هذا المجال – ان يتعمق في درس آثار فناني عصر الانبعاث الراقدين في ظلمة القبور . فالمجال هنا وقف على البحث في فن المعاصرين الاحياء .

والكلام على فناني القرن العشرين عملية صعبة لاسباب ، منها : « انطواء الفن المعاصر على اتجاهات مختلفة متصادمة تجعله متمرداً على التحليل النقدي .. وعلى التاريخ »

وهنا ، من حق التاريخ علينا القول ان تاريخ الفن ، على مر التاريخ ، فصل من تاريخ الفكر بشهادة التاريخ . ففي ازمنة النهضة – كل نهضة – يمهد الفكر السبيل لموكب الفن باعتبار رسالته من رسالة الفكر . وفي لبنان، في هذه المرحلة من مراحل النهضة الحديثة ، ادرك اهل الفكر مسؤوليتهم التاريخية في دفع الفن ، في طريق النهضة ، فعقدوا الفصول الفنية في المجلات الادبية ، ورادوا مراسم الفنانين ينبشون الآثار الاصلية لايصالها الى قلوب الناس .

.. نشاط فكري اثمر ثمره في الفن اللبناني . اثمر نشاطاً كبيراً يبشر حقاً بنهضة جدية ، من ابرز خصائصها الصراع بين اتباع مدرستين متمايزتين – عرفاً – : مدرسة الشكل التقليدي للتعبير الفني ، ومدرسة انصار المذاهب الحديثة .

صراع يتجلى حاداً عنيفاً في كل معرض عام يضم آثار المدرستين .

وللمناسبة تجدر الاشارة الى ان هذا التقسيم مفتعل بعض الشيء – افتعله الفنانون انفسهم – لان المدارس والمذاهب الفنية في لبنان غير محددة المعالم . فالفن الحديث فيه هو ، عامة ، بحث عن تقنية .. عن اسلوب ! انه فن حائر تتوزع فيه المذاهب والاساليب المتضاربة ، آثار الفنان الفرد في المعرض الفرد . فالفن اللبناني لا يعبر عن استمرار تقنية خاصة ، او طابع خاص ، شأن المدارس الاوروبية ، بل


رأس بدوية – للحويك

[1] نجيب فياض (بيروت) ، عبدالله مطر (لحفد) سليم الحود (عبيه) الاب جرجس الاميوني (اميون) .



تأليف
لميشال بصبوص

يعبر عن فن متبدل في استمرار . فتأثر هذا الفن ـ الفن الحديث بالمدارس الاوروبية المختلفة ـ تأثراً اقرب الى العبودية منه الى شيء آخر ـ قد نفى عنه طابعه الوطني الذي عرفه ، في عصر الانبعاث ، كما نفى عنه البحث عن الاساليب جوهره الانساني النابع عن تجربة حياتية .

فأبرز ما تتحفل به آثار المعاصرين لوحات تمثل الطبيعة : هنا شجرة ... وهناك طريق .. وهنالك زاوية بيت هادئ ، مشاهد ومناظر لا تكشف ، مع كثرتها ، عن جمال الطبيعة اللبنانية المتنوعة المشاهد حتى الاعجاز . ذلك ان ريشة فنانينا لم تستطع ، بعد ، التقاط الاشكال . . والاوضاع . . والجو .. والحياة عامة ، في بيئتها .

وعلى سبيل المقارنة آتي على ذكر المدرسة الهولندية التي كشف اصحابها عن جمال طبيعة بلادهم . ففي لوحاتهم تتمثل السماء الواسعة ، ومساحات المياه الشاسعة . ورائحة الزرائب ! وفي الوانهم الشقراء يتجسد بخار الغيم ، وموج البحر ، ورطوبة التربة الهولندية . بكلمة : تعيش هولندا في فن الهولندية .

اما الشجرة ، عندنا ، والطريق ، وزاوية البيت الهادئ ، فهي شجرة في كل بلد من بلدان العالم ، وطريق في كل بلد من بلدان العالم ، وزاوية بيت في كل بلد من بلدان العالم ، دون ان تكون في الوقت نفسه في بلد من العالم !

هي لوحات خالية من شاعرية الغسق السمنجوني الذهبي المشع في آفاق جبالنا ، ومن ظلال الرهبة في مهاوي اوديتنا العميقة . هي الفن السهل .. فن المنوعة !

هي عند انصار مدرسة الشكل التقليدي فن الشكل والتناسق والدقة الذي يعنى صاحبه اكثر ما يعنى بقوة الرسم وحسن الاخراج دون ان تكون هناك رؤية عميقة .

ومعلوم ان الرسم لا يعني اثبات الشكل فحسب : فهو الكيفية التي يرى بها الفنان الشكل . واللون لا يعني صبغ المساحات فحسب بل التقاط الحياة العميقة في الطبيعة والهيئات . والفن الوطني ليس انتقاء المواضيع المحلية فحسب بل الكشف عن مميزات هذه الطبيعة .

* * *

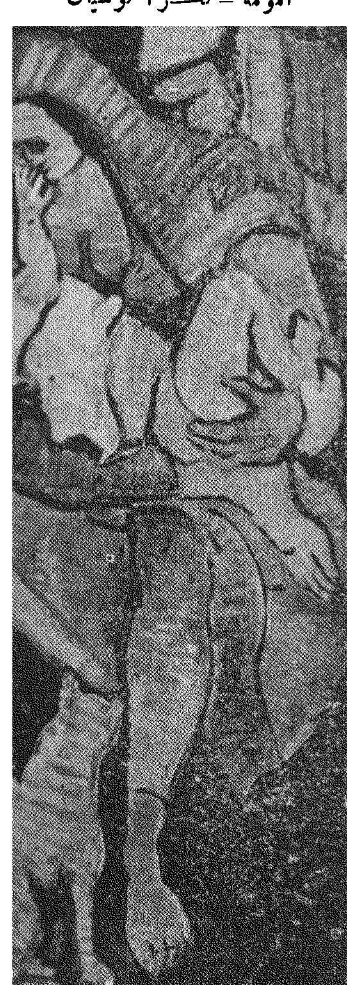
قلت ان فن المدرسة التقليدية عندنا ـ اذا صحت التسمية ـ هو فن الشكل والتناسق والدقة . واضيف : انه فن المائية المصطنعة في اللون ـ تلك المائية التي ترمي الى التهييج الحسي ـ التهييج البصري ـ دون ان يلعب العمل الباطني دوره في تغيير طبيعة هذه التهيجات الحسية ، بجعلها ادراكاً عقلياً ولذة ـ بهجة ـ هي لذة الحس الجمالي المصفى من الغرائز الفطرية .

وافراد هذه المدرسة قلة يعنى بعضها بتصوير الهيئات ، لا حباً بهذا اللون من الفن ، بل لان معرفته الاصولية لقواعد الرسم تجعل مرسمه محجة اهل اليسار الذين يعنيهم امر تخليد هيئاتهم في دورهم وقصورهم .

وقوام هذه المدرسة اربعة : مصطفى فروخ ، وقيصر الجميل ، وعمر الانسي ، ورشيد وهبي .

اشتهر مصطفى فروخ بتقيده حتى العبودية بالنموذج ، وتقليده تقليداً آلياً يقترب معه من التصوير الفوتوغرافي لكنه في بعض الحالات يبدع لوحات تمت باسباب الى آثار فناني الغرب الكبار .

امومة ـ لكراكوسيان



وقيصر الجميل شاعر وجداني يتبع صوت وجدانه في تصوير النساء البورجوازيات الظريفات المدللات . تمسكك في فنه انطباعيته التي تكتفي بتسجيل التأثير الذي يفعله الواقع . وفي لوحاته التي تمثل الطبيعة رقة في الريشة ترمي الى الكشف عن طبيعة اغنى لوناً ورواء من الطبيعة الاعتيادية اكثر من الكشف عن معان مجهولة . ففنه

هو فن اللعب بالالوان في سبيل المتعة البصرية .

ويبرز عمر الانسي بألوانه المائية مصور الطبيعة الاول ، غير ان الطبيعة في لوحاته لا تخرج عن مشاهد ملونة صافية جميلة تأسر العين . ففي لوحاته البحر ، وفيها السماء ، وفيها الغيوم ، وفيها البيوت ، لكن عمر الانسي ليس فيها .

ولا يتميز رشيد وهبه عن رفاقه من حيث قوة الرسم ، لكنه يقصر عنهم في استخدام اللون .

***

وكلامنا على المدرسة الحديثة كلام آخر . فان اتبـــاع هذه المدرسة يرمون الى الثورة على رخاوة المدرسة التقليدية بالغوص على معاني الاشياء ، دون الشكل . لكن الواقع يدل على ان فنهم – فن اكثرهم – ليس سوى مجرد احساس بلون من الالوان .. او بخط ، لا الاحساس بمعاني الاشياء المصورة .

ان الفن الحديث في الغرب تعبير العقل الباطن عن ذاته . هو فن الثورة على التقاليد ، الثورة على قيود العقل الواعي في سبيل التعبير الصادق والفن الحديث ، عندنا ، عمل « دفاعي » حيناً ، وعمـــل زخرفي ينبع من احساس الفنان بالشكل الحر لا بالمعنى حيناً آخر . فتمثيل الطبيعة عند انصار الفن الحديث يجري في المرسم لا في قلب الطبيعة . ومن هنا فقره بالنسبة الى الطبيعة . ذلك ان روح المنظر الطبيعي – او جماله – يتعلق بالضوء المنسكب في جو الطبيعة وفن المدرسة الحديثة لا يكشف عن معنى جديد في الطبيعة بـل يكدس الالوان والخطوط التي تشكل وحدة زخرفية تنتسب الى الطبيعة .

وتمثيل فن هذه المدرسة للانسان لا يكشف عن احساس انساني ، او موقف الانسان من الحياة ، بل عن مساحات ملونة اتخذت شكل انسان . ولا بد من القول ، في هذا المجـال ، انه ما من فنان واحد من فناني هذه المدرسة – يستطيع ان يصور هيئة بشرية نقلاً عن نموذج بشري معين .. .. فان افراد هذه المدرسة ، دون تمييز ، يشكون فقراً في اصول الرسم .

***

في الغرب مدارس – او اتجاهات حديثة – اخذت اسم التكعيبية ، والحدسية ، والاشقرية ، والتأثرية ، والدادية ، والسوريالية ، والمستقبلية ، والتعبيرية الخ ..

وفي لبنان «شيء» من هذا دون ان يكون هناك تكعيب او تعبير الخ ..

فان لوحات سعيد عقل التكعيبية – او التي ارادها تكعيبية – ليست من التكعيب في شيء ، بل هي حجة لتوزيع الالوان فحسب .

(سعيد عقل فريد بين الفنانين في تذوق اللون الى ابعد حد) .

ولوحات شفيق الفقيه التي يريدهـــا سوريالية ولوحـــات عارف الريس التي هي سوريالية بالقوة لا بالفعل ليست من السوريالية في شيء ، لأن الغرابة فيها ليست تعبيراً عن عقل الفنان الباطن او عن خياله بل ستار يخفي وراءه جهله باصول الرسم .



عقبة بن نافع – لمصطفى فروخ

***

ان فننا العصري فوضوية في الخطوط.. وتشويه للاوضاع وتهشيم للتقاطيع والسمات .

هو فن يزعم انه يحاول تصوير معاني الاشياء قبل اشكالها واثبات الرؤى الخاطفة .. والنزول بالفن الى دنيا الاطفال . لكنه في الواقع ينزل بالفن الى مستوى «اللافن» لان العذوبة – عذوبة العمر الطري – ابعد شيء عن لوحاتهم .

وهذا الحكم لا يشمل فناني هذه المدرسة جميعاً ؛ هناك جان خليفة الذي يبدو في لوحاته في حرب مع الخط ، وفي

حرب مع اللون ، وفي حرب مع الموضوع ، وفي حرب مع المسطح الى حد الشك في قـــدرة الخط واللون والموضوع والمسطح على التعبير عن القلق العاصف في نفسه .

وميشال المير الذي يحاول ان يعطي في لوحاته صورة عن عالم الكدح – عن المأساة الصغرى (او الكبرى !) في الحياة اليومية – ويبحث جاداً عن الاسلوب الذي يعينه على التعبير عن هذه المأساة ...

والياس ابو رزق الذي يصور الطبيعة بعنف يتجـــلى في التقنية وفي اللون ، لكنه كثيراً ما ينسى اللون المنسكب في الطبيعة اللبنانية ...

ومن البارزين في هذه المدرسة « توجان » الذي يشتهر بألوانه الجافة واحساسه الفطري – الجاف ايضاً – بالاشياء والناس .

وصونيا هريس ذات الحساسية العميقة ، المغرمة باللون الازرق تهرقه حتى على الاشياء السوداء . فهذا اللون ينبع من صميمها ، لكنه كثيراً ما يتنافر مع الموضوع المصور .

وناظم الايراني – الرسام والمثال – الذي يعنى بالتعبير عن جزء معين من موضوع معين دون الاجزاء الاخرى ، ليبرز فكرة معينة ..

ورفيق شرف – الفنان المعذب – الذي ينزل الى اعمق اعماق الطبقة الفقيرة ليصور آلامها ، فلا يجد غير اللون الاسود للتعبير عن الألم ، فالموضوع عنده يقتله اللون .

وعادل الصغير .. وامين صفير .. وبول كراكوسيان وفريد عواد :

اسماء جديدة في دنيا الفن نتركها للوقوف عند ايـــلي كنعان ، الفنان الفردي في حساسيته حتى الجنون . فهـــو رومانطيقي تعيش رومانطيقيته في عزلة الرسم ، تحرر من قيد النموذج الذي يثقل مخيلته وفر الى مناخات غريبـــة ؛ ففنه لا يقوم على نظرية محددة من نظريات الفن الحديثة ، ولا على نظرية من النظريات الاجتماعية ، ولا ينحصر في اتجاه

مشهد طبيعي – الخليفة





الشريد – لرفيق شرف

معين من اتجاهات عصره ، بل ينبع من قلبه بحرية ، كثيراً ما تثير طبيعة الاشياء في سبيل الشاعرية .

***

والفنان الفرد الذي ادرك سر الضوء المنسكب في جو الطبيعة اللبنانية ، واحس بطابع هذه الطبيعة ، وجسدها على احسن ما يكون التجسيد هو صليبا الدويهي – الفنان الذي يبدأ معه تاريخ الفن الوطني الحديث في لبنان .

***

والنحت في لبنان يبدأ مع « المعـــادي » الذي ذكرنا شيئاً عنه في معرض الكلام عن التصوير . ولم يتح لهذا الفن ان ينهض الا في مطلع القرن الحالي ، فاقترن اسمه باسم الفنان يوسف الحويك (رفيق جبران) الذي امّ رومـــا وباريس . وقد قضى الحويك عشرين عاماً في اوروبا يدرس فن الرسم وفن النحت درساً عميقاً شاملاً ، فاستلهم « ميكل انج ، ودوناتللو ، وردان » وعكف على الحجر والجص في محترف « بورديل » – استاذه – عكوفاً لم يعرف مثله تاريخ الفن اللبناني . وفي عام ١٩٣٩ « استقر نهائياً في لبنـــان .. وانشأ محترفاً في جنينة الشاعر شارل قوم » انطلقت منـــه شرارة نهضة فن النحت في لبنان . .

وفن الحويك « كلاسيكي النزعة شرقي الخيال » يجاري الفن الاوروبي الخالد ، ويتميز (الكلام للمثال حليم الحاج) « بقوة البناء ، واتساق التأليف » ففي وجوهه « حلم بريء ممسوح بالرزانة والوقار » و « براعة في الخطوط وسمو في المعاني . »

وفي حياة هذا الفنان مأساة افجع من الموت حملته على الانزواء في « عورا » – من بلاد البترون – والانكباب على صخور الجبل يفجر فيها الحياة . على ان الحياة في تماثيله


انسانية سوداء – الريس

تتسم احياناً بمسحة من الألم العميق ، واحياناً بالبرودة التي تعقب المآسي الكبيرة في حيوات البشر . ولا عجب فان فنه حاصلة المأساة العميقة التي هزت كيانه وتركته حطاماً .

ومن تلاميذ هذا الفنان الكبير حليم الحاج ، الكلاسيكي الآخر الذي قصد روما ، شأن استاذه، ونهل من ينابيع الفن الاصيلة . وابرز ما يتميز به فنه نعومة الازميل وتجسيد الوجوه الاليفة التي نلقاها كل يوم (ولاسيا وجوه الادباء واهل الفكر) . لكن آثاره – مع كلاسيكيتها ودقة صنعها – يعوزها التعبير النفساني الذي يبلورها ويرتفع بها الى مستوى الفن الخالد .

ومن النحاتين الكلاسيكيين بالفطرة ، يوسف غصوب الهاشم الذي فاتته التقنية الاصيلة . وبين الجيل الجديد من يبشر بالخير سواء اتبع الطريقة التقليدية (خيرالله خيرالله) أم الطريقة الحديثة (ناظم الايراني) .

وعلى رأس الهرم تشمخ تماثيل ميشال بصبوص رائد المدرسة الحديثة في فن النحت . فتماثيله « التجريدية » و « المكعبة »[1] سدوف موجعة حلت عليها اللعنة المنصبة على انسانية القرن العشرين فانتصبت في وجه السماء عارية تتحدى السماء .

هذه نظرة في الفن اللبناني المعاصر .

وقد يكون هذا الفن اقرب شيء الى فوضى .. لكن الخير هو في شق الطريق .

والطريق طويل يتكدس فيه الحطام قبل ان يبرز العبقري الذي يثبت معالم « الطريق » .

موريس كامل

---

١ من صفاتها الحركة والاتساق والتأليف التي تأتلف مع احساس المثال لا مع نماذج الطبيعة .

٤٠

النظرية التعبيرية في الفن

بقلم: ا . ك . بوزما
ترجمة وتلخيص: مجاهد عبد المنعم مجاهد

النظرية التعبيرية في الفن* هي – كما أعتقد – أكثر النظريات شيوعاً، ومع ذلك فان كل ما كتب عنها لم يرض الذين يؤمنون بها – وسوف أبين في الصفحات القليلة الآتية كيف نشأت النظرية التعبيرية دون أن استخدم مصطلحات هذه النظرية نفسها، وسأبحث بعد ذلك في لغة تلك النظرية.

١

لنبدأ اولاً في بيان كيف نشأ الغموض في جملة « التعبير عن العاطفة ». فلنتصور صديقين ذهبا للاستماع الى مقطوعة موسيقية. إنهما يمضيان خاليي القلب، يتحدثان عن فتاتين وعن الطيور وعن نكتة سخيفة ضحكا لها من غير أن يفهماها، ثم يدخلان القاعة، وتبدأ الموسيقى، وتنتهي المقطوعة ويعقبها تصفيق حاد، ثم تبدأ الموسيقى ثانية ثم تكون هناك فترة صمت قصيرة تسمح بحديث قصير، فنجد « أوكتاف » - وهو صديق طيب القلب يحب الموسيقى - يقول: « إنها موسيقى محببة، أليس كذلك ؟ رغماً عن أنها كئيبة جداً » فيجيبه فربو: « أجل إنها كئيبة جداً » ولكن في اللحظة التي نطق فيها بهذا الكلام، لم يكن مستريحاً: لقد تململ في مقعده ونظر الى صديقه شزراً، ولكنه لم يقل شيئاً، وأجال الطرف حوله وعقد ذراعيه وغمغم في داخله: « موسيقى كئيبة، حقاً! كئيبة؟ موسيقى كئيبة؟» ثم نظر بأسى وهز رأسه وقبل أن يستدير المايسترو كان يتمتم في أعماقه: « موسيقى كئيبة، إنها صيحة طفل، أو صفصاف يبكي، او دمعة تنسكب. » لقد كان مضطرباً جداً. وعاد الصديقان معاً، ولم يجد « فربو » بهجة في الصديقتين ولا في النكات القديمة، فهناك ما يشوب سعادته. وفي المنعطف عندما افترق عن أوكتاف نظر إلى السماء وهتف: « أيتها النجوم المتلألئة في عيني! أيتها الموسيقى الحزينة في أذني! » وابتسم في خفوت. لقد كان تعساً، ومضى أوكتاف إلى منزله وهو قلق على صديقه.

عاد فربو إلى منزله ولكنه لم ينم؛ وتقلب على فراشه للمرة الرابعة، ثم نهض ووضع أسطوانة على الجرامافون وهو يرجو ان ينسى، ولكنه لم يستطع، فما زالت جملة « كئيبة، أليس كذلك ؟» تجلس كالعفريت وهي تبتسم في مكبر الصوت. وأغلق الجرامافون وخبط على الأرض، واخيراً نام كأي فيلسوف.

هذا هو ما عنيته تماماً بجملة « التعبير عن العاطفة ». إن استخدام الالفاظ العاطفية مثل: كئيب - فرح - منشرح - هادىء - متبرم - بهيج ... الخ في وصف الموسيقى والشعر واللوحات وما إلى ذلك، هي الفاظ عامة. وإذا أخذت هذه الالفاظ بعفوية، فانها لا تثير حيرة، ولكن كنا يدرك السؤال: « كيف تكون الموسيقى كئيبة ؟ » وفربو يردد « بالطبع إنها لا تكون كئيبة ».

***

ولدينا الآن طريقتان لتجنب النظرية التعبيرية:

لنتصور فربو جالساً امام مكتبه وهو يكتب: « ان الموسيقى لا تكون كئيبة، ولكن ماذا يحدث لو اني كنت مخطئاً ؟! اذا حدث اني اقابل كل يوم ضفدعاً وحدثني الضفدع بانه امير، وان هناك تاجاً من الجواهر فوق رأسه، فاني ادعوه كذاباً اشراً. ولكني كلما تفكرت في هذا ازددت اضطراباً، واذا انا صدقته وعاملته على انه امير فاني اشعر بتحسن، وربما كان هذا شبيهاً بحالة الموسيقى. لنفرض ان الضفدع خاطبني وقال: « هل في استطاعتي ان اتكلم؟» فماذا افعل حينئذ؟ هوذا شأن الموسيقى. انها كئيبة وتثير البكاء، ان فيها أميراً صغيراً، روح الامير في الضفدع. اذن هناك روح في الموسيقى – لقد كنت سخيفاً عندما انكرت وجود هذا الامير. فلماذا لا يكون للموسيقى روح؟ ان الفن حي. الم يسكب شلي روحه في قصائده ؟ اولا توجد روح وفعالية في الموسيقى ؟ لقد قال « ييتس » *Yeats* بشيء شبيه بهذا. « هناك ارواح، والهواء مليء بها، انها تسكن الموسيقى وتصرخ فيها، انها ترقص في القصائد وتضحك، هناك شيء روحي يعيش في كل ما هو جميل. الموسيقى كئيبة، هناك روح كئيبة في الموسيقى »

لقد نام فربو عندما ادرك ان النغمات والقوافي والاوزان يمكن ان تبكي وتنفجر دموعاً خفية. ومن المؤكد ان النغمات تبكي. لقد افزع فربو ان تكون الموسيقى كئيبة! لماذا ؟ لانه ربط الامر باخته « كاسي »: لقد كانت تبكي، انها تنشج وتجفف دموعها، ثم تقص متاعبها، ان لكاسي روحاً بالطبع، واذن، فان فربو يتساءل: « كيف تكون الموسيقى كئيبة مثل كاسي ؟ » ثم يجيب: « لماذا لا تكون للموسيقى روح ترفرف عليها وتبتعد عنها (والناس أيضاً يموتون) وتعيش هذه الروح داخل سوناتا لمدة نصف ساعة ؟ إن « الموسيقى كئيبة » تشبه « ان كاسي كئيبة »، واوكتاف الذي لم يكن مضطرباً كان مصيباً لانه كان يؤمن – ايماناً لا يتزعزع – بوجود الارواح. انه يفكر في الامير – الضفدع، في الحوريات داخل الغابة، وفي روح المقطوعة الموسيقية. »

هذه طريقة جعلته ينام، وهناك اخرى مبنية على النهج نفسه. لقد توصل فربو الى ان معنى « الموسيقى كئيبة » و « كاسي كئيبة » واحد. ولكن هناك قصة عن بارمنيدس يرويها ديوجنس[١] *Dionoges*. لقد كان يتفرج هو وصديقه المناكف زينون على سباق العربات، وشاهد

* عنوان هذه المقالة: *The Expression of Art* وقد كتبها الاستاذ بوزما *O. K. Bouwsma* الاستاذ بجامعة نبراسكا. وهذه المقالة هي الفصل الخامس من كتاب *Aesthetics and Language* والكتاب عبارة عن اثنتي عشرة مقالة، كتب كل مقالة منها احد أساتذة الجامعات وقد جمعها وليم التون *William Elton*، ونشر الكتاب عام ١٩٥٤ في *Basil Blackwell-Oxford*.

١ هو مؤلف ليست له شهرة على الاطلاق، ويختلط اسمه مع ديوجينس *Diogenes*

عرضاً رائعاً للحركة عندما نفذت إحدى العربات من السور الحديدي ، وقد كان يتمتع بالمنظر الى غايته ، فصاح باعلى صوته « تقدم يا (يوسف) تقدم » وكان السباق على اشده واذ ببارمنيدس يفكر « نصف المسافة في نصف الوقت ، ربع المسافة طولا بالنسبة للحصان في ربع الخطوات التي يستغرقها .... » وفجأة - قبـل ان ينتهي السباق - التفت الى زينون. وقال : « يا زينون ، ان هذا مستحيل » فاجـاب زينون الذي كان مستعداً في اية لحظة : « لقد اقلعت عن النظر منـذ وقت طويل » وغـادرا السباق وهما مضطربان بسبب هذه الظاهرة التي ليس لها وجود .

وهذه القصة تصور الحيرة ، لقد تعود بارمنيدس على استخدام معين للكلمات مثل : يجري - يذهب - يستدير - يمشي ... الخ ، ولكنه لما تفكر ادرك ان كل انواع الحركة مستحيلة. لقد حصر نفسه في قاموسه اللغوي الضيق ، فالغى العربات والجياد وربما الغى (يوسف) ايضاً . « الحركة مستحيلة . فماذا افعل ؟ لا اقـل من الا افعل شيئاً . ما ليس موجوداً ، ليس موجوداً »

لقد تساءل فربو : « كيف يكون هذا ؟ » واجـاب « ولم لا ؟ » ولكنه قال بحدة « ابداً » ومن الجائز انه سب الموسيقى . ونام كأي فيلسوف .

« كيف تكون الموسيقى كئيبة ؟ » هذا ما تبحثه النظرية التعبيرية . ان الانسان اذا بحث في الموسيقى نفسها ليتبين ما هو الكئيب منـها فلن يتلمسه . لقد تخلص فربو من مشكلته دون ان يختبر الموسيقى اختباراً اشد تمحيصـاً . انه بكل بساطة علم ان الموسيقى كئيبة ، وان بها دموعاً خفية ، وآهات صامتة ، وان هناك روحاً تسري فيهـا ، فاذا سألته ان يحسسنا بهذه الدموع والآهات الصامتة وروح الموسيقى لما استطاع . إن مشكلة تنشأ من محاولتنا فهم استعمالنا لهذه الجمـلة « الموسيقى كئيبة » بالالفاظ التي نستعملها في الجمل الاخرى ، ومن ثم يفهمها فربو في حدود جملة « كاسي كئيبة » ، والامر كذلك مع بارمنيدس : انه كما لو كان معه سكين حاد فيمزق الحقـائق لتتلاءم مع السكين . ولكن لنفرض الآن ان هناك استعمالات عدة للجمل مثل جملة « الموسيقى كئيبة » فماذا يكون الحال؟ علينا ان نضع استعمالات الجمل الاخرى التي يمكن ان تكون مشابهة لهذه الجملة آملين بهذه العملية ان نرى انشاق النظرية التعبيرية .

٢

لنأخذ جملا اخرى متشابهة لنتبين الأمر : « كاسي كئيبة » ، « كلب كاسي كئيب » ، « كتاب كاسي كئيب » ، « وجـه كاسي كئيب » .

لنتناول مرة اخرى جملة « كاسي كئيبة » : إن فربو يـذكر ان التليفون دق واجابت عليه كاسي ، لقد تحشرج صوتهـا وادرك ان الاخبار سيئة ، ولقد سألها عن ماهية الخبر . لقد ارتعش ذقنها ولم تنبس ببنت شفه ، ثم ارتمت بين ذراعيه وهي تنهنه « يا « لفيلسيا » المسكينة ، « فيلسيا» المسكينة ! » ثم مسد شعرها فلما هدأت بدأت تبثه حزنها . انها تحب قطتها كثيراً ، لقد تربيا معاً ، ورضعا من زجاجة واحدة ، ولم تخف واحدة سراً من اسرارها عن الاخرى . كان هذا منذ سنوات ، فالقد كبرت كاسي الآن .

ولا تستخدم جملة « كاسي كئيبة » هذا الاستخدام فحسب ، فقد تعود أبواه أن يقولا إن بكاء كاسي مفيد ، وهما يرددان قولاً لجدته « الوسائد المبللة هي الأحسن . » ولقد كان لكاسي ابنة عم كانت على وشك الزواج ، عندما جاءها الخبر بخيانة خطيبها ؛ لقد تلقت الاخبار في صمت،ولم تتكلم عن هذا الحادث وهي تغسل الأطباق في منزل والدها ، لأنها - كما لعلك تخمن - لم تتزوج ، إنها لم تصح ، ولم يسمعها أحـد تبكي في منتصف الليل ، ولم يبد انها حزينة . ولقد طلبت مرة منديلا ولكنها قالت بـأن هذا بسبب البرد . ولقد تغيرت من عدة وجوه ؛ كانت تـذوي وانغلق المستقبل أمامها ، وقد أمل الجميع أن يتلاشى حزنها ، ولكن لم يتلاش . والآن كيف تكون ابنة عمها كئيبة رغم انها لم تكن تبكي ؟

وهناك استخدام ثالث لجملة « كاسي كئيبة » . لقد كانت كاسي في هذه الليلة شابة وكانت تذهب إلى حجرتها ومعها قطتها وكتابها الكبير وطبق مليء « بالفشار » *Popcorn* وهي تجلس في كرسيها وتأمر قطتها ان تنزل من حجرها وهي تأكل الفشار وتقرأ في كتابها ، ولا تمضي لحظـات في قراءتها حتى تبكي وتسبح الكلمات امامها في بركة من الدموع : هذه القطعة الأدبية كم هي دافئة وحلوة ومؤسية ! إنها تود لو تقرأهـا بصوت مرتفع ، ولكنها تدرك ان الحزن في حلقها سيخنق كلماتها ، انها كئيبة ، إنهـا كئيبة جداً ، وهي تندمج في آهة عميقة ، ثم تأخذ ملء حفنة من الفشار ، وتستمر في القراءة . وبعد خمس دقائق تضع كتابها جانباً ، وبطريقة مرحة تلوم قطتها متظاهرة بأنها طائر صغير، ثم تمشي نحو الصيوان .كالام العجوز « هوبارد » ـ لتحصل على لبن لقطتها .

إن كاسي حزينة ؟ اليس كذلك ؟ ولكنك ستقول كلا . فهذا الفشار الذي تأكله وهذا اللعب مع قطتها على انها عصفور ، وهذه الأم العجوز هوبارد وهي تمشي ، ليست هذه أحوال فتاة حزينة ، إنها لم تفقد شهيتها ، هذه ليست دموعاً حقيقية . وإن اعتراضك بان كاسي ليست حزينة حقاً في هذه الحالة لهو اعتراض في محله . ومن ثم ينبعث السؤال : « كيف تكون كاسي حزينة وهي تأكل الفشار وتلاعب قطتها على انها عصفور ؟ »

لكي نوضح هذا فلننظر الى كاسي وقد كبرت الآن وصارت ممثلة قديرة ، إنها تقرأ نفس القطعة التي جعلتها تبكي منذ سنوات كصفصافة ، إن صوتها واضح ليست به دموع . وهي تقرأ بشعور الحزن ولكن ليست هناك عاطفة ، والقراءة تمضي ناعمة ومسيطراً عليها في كل نفس ومقطع ، وليس هناك صوت فيه غصة ولا نهنهة في نطق الحروف ، فهل هي حزينة ؟ أظن كلا . إن الكلمات المتفوه بها ليست كافية . هل تستطيع ان تقول إن القراءة محزنة ؟ كيف يمكن هذا ؟ حسناً ، ها انت ترى، اليس كذلك ؟

لننظر الآن إلى جملة اخرى : « كلب كاسي كئيب » هل يمكن للكلب ان يكون كئيباً ؟ نحن نعرف الاجابة « الديكارتية » . لقـد تغيبت كاسي عن كلبها ثلاثة أيام ولم تعطه نصيبه من المطعم . لقد نظر الكلب اليها بعـد عودتها نظرة كئيبة ، إنه لم يصرخ ، لقد اخفى نواحه وجسم كآبته .

لنأخذ جملة اخرى : « كتاب كاسي كئيب » ان الكتب لا تصيح ، وهي لا تتذكر الايام السعيدة ولا تأمل ، ان الكتب تجعل النـاس حزانى . تقرأ كاسي الكتاب فتحزن ، إنها ليست حزينـة في الواقع ، وان كانت هناك دموع حقيقية ؛ وهناك آهة تتردد في البيت ، ولا نستطيع ان نقول ان هذا حزن متوهم ، لان اي فرد لم يتـوهم هـذا الحزن . ولكن ما تقرأه كاسي هو الشيء المتوهم ، انها تقرأ عن اشياء لم تحدث . وحزنها هنا يختلف عن حزنها لدى سماعها موت قطتها ، فهـذا الحزن لم يكن متوهماً . إذن فالكتاب هو الذي جعل كاسي كئيبـة ، ومن ثم

فالكتاب كئيب .

لم تبق الا جملة « وجه كاسي كئيب » ان ما يجعل وجهها كئيباً هو هذه الدموع والاجفان المقرحة والهالات السوداء . ولكن يمكن ان يوجد كل هذا ولا تكون كئيبة ، ان الحزن يمكن ان يرتسم دون علامات ، انك ترى ان وجهها كئيب ، واذا سألك احد ان تحسه بهذا الحزن اين هو مجسم لم تستطع ، ولكن في امكانك ان تقول له : « انظر سوف ترى » .

لقد خففنا من الحيرة برسم التشابه بين استخدامنا لجملة «الموسيقى كئيبة» وهذه الاستخدامات للجمل المختلفة ... ان عندنا استخدامات عدة : « كاسي كئيبة » من حالة قراءتها ، « ابنة عم كاسي كئيبة » ولديها سبب حقيقي للحزن ، وان لم تكن هناك دموع ، وعندنا ايضاً « كلب كاسي كئيب » وكآبته بلا دموع ايضاً كابنة عمها ، ولكن مع وجود اختلاف ، وفي استطاعتك ان تقول انه اخفى دموعه . اذن فعندنا : « وجه كاسي كئيب » ، « وقراءة كاسي كئيبة » ، « كتاب كاسي كئيب » ، فهل استخدامنا لجملة « الموسيقى كئيبة » يشبه هذه الاستخدامات ؟ ان جملة « الموسيقى كئيبة » لا تشبه جملة « كاسي كئيبة » (بسبب قطتها) ولا « ابنة عم كاسي كئيبة » ولا « كلب كاسي كئيب . » .

ولكن يمكن ان يكون هناك تشابه بين « كاسي كئيبة وهي تقرأ الكتاب » و « فربو كئيب وهو يستمع الى الموسيقى » ويتضمن هذا ان قراءة الكتاب شيء والشعور بالكآبة شيء آخر . فكذلك ايضاً : الاستماع الى الموسيقى شيء ، والشعور بالكآبة شيء آخر ، فاذا قلت ان الموسيقى كئيبة عنيت ان فربو اثناء سماعه الموسيقى كان كئيباً . كان يشعر بالكآبة . ولكن لا يزال هناك اختلاف بين الجملتين . فلنتصور كاسي في كرسيها الكبير وهي تقرأ ولنفرض انها تقرأ قطعة ليسوع يبدي فيها كآبته هو . اذن فهناك عاطفة يسوع . وكاسي تعرف بوجود عاطفة يسوع ولكنها تخطئها لأنها تقرأ في انفعال . فاذا قرأت وهي متزنة في هدوء فان عاطفة يسوع تظهر . اذن فقد ميزنا بين عاطفة كاسي ،وبين عاطفة يسوع ، كلاهما حاضر ، ولكن عاطفة كاسي هي اضعف . فاذا قلنا ان هذه القطعة محزنة ، فهل نعني بهذا انها محزنة بسبب عاطفة كاسي أم بسبب عاطفة يسوع ؟ ان عاطفة يسوع لا تتضمن اي دموع. وليس كونها تقرأ ولا الموضوع هو ما يثير الكآبة ، الكآبة في طريقة القراءة نفسها . ليس هناك الا القراءة ، والشعور لا ينفصل عنها . اقرأ القطعة بعاطفة ، واقرأها من غير عاطفة ، اذن ستجد الاختلاف مردوداً الى اختلاف القراءة . وكذلك الذي بالنسبة للموسيقى. اذن هناك الحزن يرى والحزن الذي يسمع .

اذن « فالموسيقى كئيبة » تشبه : «الكتاب كئيب » ، « الوجه كئيب» ، «الاخبار كئيبة .»

٣

لقد حاولت أن ابين شيئين: المشكلة التي تواجهها النظرية التعبيرية، وحل هذه المشكلة بالطريقة التي توعز بها هذه المشكلة نفسها ، ولكي أفعل هذا تجنبت لغة النظرية التعبيرية نفسها .

تقول النظرية التعبيرية : « الموسيقى كئيبة » تعني أن الموسيقى هي التعبير عن الكآبة أو عن كآبة معينة . والكلمة المهمة هي كلمة « تعبير » ولها استعمالان : استعمال في لغة العاطفة واستعمال في لغة اللغة

لننظر اولاً في استعمالنا إياها في لغة العاطفة . نذكر ان ابنة عم كاسي كانت كئيبة ومع ذلك لم تصح ، إنها لم « تعبر »عن عاطفتها، ولكن كاسي على العكس ، تصيح وتصرخ وتنهنه وتبث شكواها لكل فرد ، إنها « تعبر » عن عاطفتها،والتعبير عن عاطفتها هو الدموع والصراخ والحديث، وهذا الحديث كله عن قطتها . وتفعل الشيء ذاته عندما تقرأ في كتابها فهل هناك حقاً عاطفة في هذه الحالة الاخيرة؟في الحالتين يوجد تعبير عن العاطفة، وفي الحالة الاولى توجد عاطفة عميقة إن شئت ، ولكن ليست موجودة في الحالة الثانية . فان تقول إذن هناك تعبير عن العاطفة وليست هناك عاطفة ، تماماً كأن تقول ان هناك فكرة عن فيل ولا فيل هناك . وفي حالة ابنة عمها توجد العاطفة ، ولكن لا يوجد اي تعبير عن هذه العاطفة .

إذن فلغة العاطفة هي لغة الماء . فكثير من ارتباطاتنا بكلمة عاطفة ارتباطات جريانية . نجد أن الاطفال والبنات اليافعات يندفعون بالعاطفة ، إنهم ينابيع عواطف . إن الشخص الحزين يكون حزيناً جداً ، العاطفة تأتي على هيئة امواج ، إنها تشبه مجاري الانهار .. إنها تفيض وتفيض . توجد فيضانات وبحار للانفعال *Passion* ، بعض الناس يتدفق ، وبعضهم يهيج ، والغضب يغلي ، والانسان يغلي كالماء ، والاسى يغمر ، والبنت الفريرة تذوب عاطفتها . إذن فالكائن الانساني عبارة عن بركة ومجرى للعواطف يحتفظان بها ويدفقانها . الكل يتدفق نحو خزانه ، وخلف الخزان توجد تيارات حارة وباردة وفاترة وهادئة بطيئة ومعتدلة ومتموجة وناعمة. وتوجد الوان عدة ، والعواطف مثل افكارنا ، زاخرة مستعدة للاندفاع ولان تثار .

وكلمة « تعبير » تتلاءم مع هذا . كيف كان الامر مع ابنة عم كاسي؟ كان هناك تيار من المحبة واضح هادىء دفاق ، وقد فاض وانساب ؛ لقد انساب عبر الخزان في توقع سعيد ، وفجأة سقط شهاب على هيئة خطاب من هذه البركة العميقة الفياضة، وتبع هذا حالة قلق ، وتقفزت الامواج ودارت الدوامات ، واندفع التيار عبر الخزان ، فماذا حدث ؟ قاوم الخزان. لقد قاومت ابنة عم كاسي وهي تعض شفتها وتشدد من عزيمتها ، إنها لم « تعبر » عن عاطفتها . وماذا حدث لكاسي عندما شعرت بحزن تجاه القطة ؟ لقد انزلق التيار وتخطى الخزان الذي لم يقاوم إطلاقاً وفاض في هرج ومرج « أوه ، انه لأمر مزعج ، يا لقطتي العزيزة !» لقد تركت كاسي نفسها تعبر عن نفسها ، لقد « عبرت » عن عاطفتها .

هنا اتضحت كلمة « تعبير » بما فيه الكفاية . فـ « هل الأمر كذلك كما هو في أذهان الناس من أن الفن تعبير عن العاطفة ؟» قطعاً إنه شيء شبيه بهذا . لقد كتب وردسورث عن الشعر : « إن الشعر هو التدفق التلقائي للعواطف القوية » التدفق ! ان هذا يوحي بالبركة والخزان والتيار القوي. العاطفة تكون هادئة،ثم تثار وتتدفق. توجد عفوية *Spontaneity* بالطبع. لم يسقط أي شهاب وليست هناك قطة مريضة . ان العاطفة لم تتدفق وهناك فكرة ان الفنانين هم اكثر الناس عاطفة ، فهم حادو الطبع، وهذا يوحي بان لديهم حاجة الى التدفق خاصة ،والشعر يشبه هذا ، انه تيار فياض . فلتكتب الشعر او فلتنفجر !

وكتب وردسورث عن الشعر ايضاً:« الشعر عاطفة مستعادة في لحظات الهدوء » وهذا يوحي بأن هناك مكاناً خفياً تختزن فيه احزان القلب الماضية لتستعاد ثانية . اذن فلدينا « التدفق التلقائي» و «الاستعادة في لحظات الهدوء».

لقد سمعت كاسي الانباء المزعجة فصاحت، وبهذا « عبرت» عن عاطفتها، ولكن ماذا يحدث لدى الشاعر ؟ لقد اثيرت عواطفه ظاهرياً، ولكنها لم

تنفس . الشعراء لا يصيحون بما فيه الكفاية . ان العواطف تخزن وتتجمع فيحدث احد شيئين : اما ان تقفز العواطف فجأة كالرشاش، وتجد طريقها للخارج ؛ او ان الشاعر يمكن ان ينغمر في البركة بكلماته الاشد عمقاً ثم يغمرها فيها. يحدث هذا رغماً عن ان العواطف تفيض عبر الخزان على هيئة قوارب صغيرة (القصائد) ويمكن ان تستخدم القوارب الصغيرة مرة ومرة لتحمل موجات جديدة . ان الشاعر « يعبر » عن عاطفة مثل كاسي ، ولكن الحدث في هذا المثال الاخير كاف ، الا ان الشاعر لا يصيح كـكاسي ، فالحدث عنده ليس بكاف .

فكما ان كاسي « تعبر » عن عاطفتها عند سماعها الانباء، فكذلك الشاعر أو القارىء « يعبر » عن عاطفته عند قراءته القصيدة ، إن الانباء والقصائد تبعث العواطف المتأملة ، وإن كان معظم الذين شرحوا النظرية التعبيرية لا يقتنعون بمثل هذه المماثلة ، ويقولون بان العاطفة تظل ، فاذن علينا ان نبحثها في لغة اللغة *Language about language* :

لنأخذ تماثلاً جديداً هو : « الموسيقى « تعبر » عن الحزن »، (الفن يعبر عن العاطفة) ، « الجمل « تعبر » عن الأفكار » ، ان الفن يتضمن الرموز والنمطيات والجمل ايضاً. فكما أن الجمل ترمز الى الافكار وتستدعيها على انها متميزة عن الاشياء الحقيقية والتي تكون بالنسبة لها مجرد خيالات فان الموسيقى ايضاً والشعر يستدعيان عاطفة من نوع خاص ، عاطفة تشبه خيالات العاطفة الحقيقية. الفن اذن مثل الجمل *Artfic* والعواطف تتعلق بالاشياء الحقيقية كالافكار المتعلقة بالأشياء الحقيقية، انها نسخ مهزوزة. وكل هذا يتلاءم مع فكرة ان الفن مثل الحلم، انه استبدال عن الحياة الحقيقية. انه ارض مظلة.

ان الجملة « تستدعي » *Evoke* ، ان الفكرة تقفز ، فيكون اذن عندنا الرؤية التي لا تخطيء في ذهنك، وهناك الجملة ، غير ان لكلمة «تستدعي» معاني اخرى ، فالساحرة تستطيع مثلاً ان «تستدعي» الارواح .

وكذلك نجد ان الجملة « تبعث » *Arouse* ، انها تبعث الافكار الهاجعة والعواطف المستلقية في اردية النوم الفضفاضة . وكلمتا «تستدعي» و « تبعث » مهمتان في لغة النظرية التعبيرية ، فالموسيقى « تستدعي » و « تبعث » الوجدان .

اذن فهل القصائد والموسيقى واللوحات تستدعي العواطف كما تستدعي الجمل الصور ؟ أظن ان هذا كثيراً ما يحدث ، يحدث عند مشاهدتنا للسينما وفي قراءاتنا وحتى في الاستماع الى الموسيقى. الناس يبكون. اذن فهل مهمة النظرية التعبيرية أن تصف هذه التجربة ؟ انا لست مقتنعاً بأن هذا هو كل شيء .

مثل هذه التجارب لا تحيرنا ، انما تبعث حيرتنا عندما تكون الكآبة «دموعاً صامتة» ، يمكن لكاسي ان تقرأ القطعة دون ان يضطرب لها رمش، ويمكن ان تستمع الى الموسيقى الكئيبة في هدوء. ان سانتيانا يجسم التجربة هكذا : « ليس قبل ان اخلط بين التعبيرات (الموسيقى والجمل) وأغمر الرموز بالعواطف التي تبعثها ، وأجد الفرح والرنة في الكلمات الخالصة التي أسمعها ، تكون التعبيرية قد كونت جمالاً »١ ، فلنتناول هذه الجملة .

لنأخذ كاسي وهي تقرأ، يمكننا ان نتوقع بكاءها ، ولكن ليس هذا هو كل شيء. انها مضطربة وهي تصيح وهي تعتقد ان الكلمات تصيح، وجملة سانتيانا توحي بأنها تقرأ خلال دموعها ، فدموعها لا تخدمها كثيراً بمثل ماتفعل النظارة السوداء. اذن فكاسي تنظر خلال حزنها او الجملة مبكية *Tearful*. أية مغالطة هذه! من الاضطراب الى الاضطراب! فلنتصور هذا على ان الجمل لا تبعث العواطف ولكن تبعث ألماً في الاسنان ، ثم تخلط بين ألم الاسنان وبين الجملة ، وقبل ان يمنعك أحد ترسل الجملة الى طبيب الاسنان .

إن الموسيقى تعبر عن العاطفة ، كما ان الجمل تعبر عن الافكار ، ولكن كيف تعبر الجمل عن الافكار ؟ بالصور . إن الجمل مثل الرنين، كدق الجرس ، انها تشبه المرايا والخرائط ، انها كالصور ، انها كعلامات الطريق ترشد المارة . فهل تشبه الموسيقى رنين الجرس وعلامات الطريق؟ لا اقصد هذا . ان المماثلة التي اعطيتها تخدمنا من ناحية وتضللنا من ناحية اخري . ففهم الجملة هو النطق بها بطريقة معينة ، وان للفهم ايقاعه ، ولذلك فن للجملة ايقاعها ، اذن فاذا كان هناك معنى فالمعنى في الجملة لان كل ما عندنا انما هو الجملة ، وفي كل قراءة يكون المعنى فقيراً ، وهكذا تكون الجملة كالكائن الحي ، اذا قلت اين الحياة في السنجاب ؟ فالحياة هي السنجاب ولا يمكن ان تجزأ عنه او تنفصل . والامر كذلك فيما يتعلق بالجمل . إنها شيء حي .

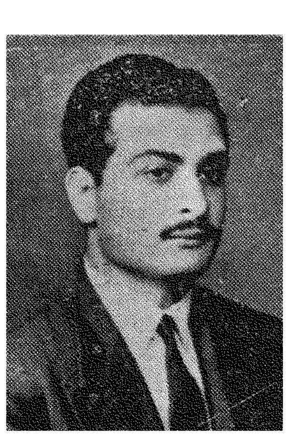
وكذلك نجد الناس يتساءلون عن معاني القصائد والموسيقى. ولكن هل تذوقت القصائد ؟ هل استمتعت بالموسيقى ؟ إذا لم يحدث فان الشرح او الاشارة او التفسير لن تجدي (الفهم في الكلمات مفترض من قبل) وهناك شيء عليك ان تفعله ، اقرأ الشعر مرة اخرى ، واعزف الموسيقى من جديد ، فما هو الفرح والعذوبة والكآبة ؟! انها كالحياة في الشيء الحي لا يمكن ان تميز كشيء منفصل عن الموسيقى والشعر ، او ان تكون كظل يتبع الكلمات والنغمات الصوتية « انها في الكلمات عينها التي تسمعها . »

فاذا استخدمنا جملة « الفن تعبير » او « الفن تعبيري » *Expressive* فاعتقد اننا قد اعددنا انفسنا بما فيه الكفاية لنستخدم تلك الجمل التي تميل النظرية التعبيرية الى تصحيحها ، لاننا نستطيع ان نقول الآن بان الموسيقى كئيبة ، لأن الكآبة بالنسبة للموسيقى كالحمرة بالنسبة للتفاح .

٤

لنرجع الى فربو . لقد تساءل كيف تكون الموسيقى كئيبة ؟ لقد كانت الكلمة متعبة بالنسبة اليه ، وقد وضعناها موضعها الصحيح. فماذا نقول له؟ فربو : ان الموسيقى كئيبة . ثم نذكره بأن السنجاب حي وان الشمس مضيئة . فكما ان الحياة والضوء يصفان الطائر والشمس فكذلك الكآبة تصف الموسيقى . ولكن فربو يتساءل وهو ينفض رماد سيجارته : « وماذا عن الكآبة ؟ »

إن الكآبة صفة وصفناها على انها شيء تعبيري . ولكن استخدام كلمة الكآبة ليس استخداماً دقيقاً كما لعلك تذكر. ان للموسيقى الكئيبة بعض صفات الناس الكئيبين ، والوان التداعي من هذا النوع معروفة. ان الكآبة شيء جانبي بالنسبة للموسيقى. انه مجرد حكم .



وبعد ، فلعل كل ما قلته حتى الآن انما هو ترديد لما قرأته لكروتشه *Croce* منذ سنوات ، ولم أكن قد فهمته، وربما لو قرأته الآن ثانية لم أفهمه اكثر . « الجمال هو التعبير . »

القاهرة

ترجمة وتلخيص :
مجاهد عبد المنعم مجاهد

١ *Sense of Beauty (1896) p. I49.*

٤٤



الخيل في الفنون التشكيلية

بقلم الدكتور علي سعد

«الخيل معقود في نواصيها الخير الى يوم القيامة»

حديث شريف

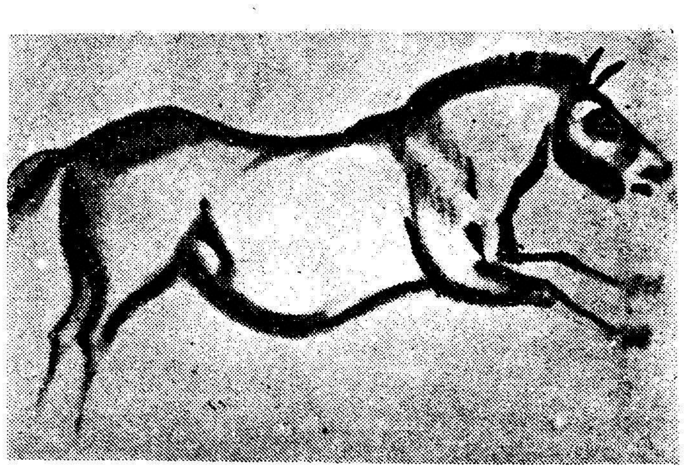
•

ليس في مملكة الحيوان، نوع يتداخل تاريخه مع تاريخ الانسان كالجواد. فهو يكاد يكون النوع الحيواني الوحيد الذي لا يُعرف الا في الحالة الاليفة. وان بقاء بعض الافراد الآبدة منه، في بعض المجاهل من اواسط آسيا، (هذا البقاء الذي اصبح موضع شك، الآن) لا ينفي هذه الحقيقة، التي اوجزها العالم الفرنسي «بوفون» بقوله: «الجواد ابدع اكتشافات الانسان».

فاننا عندما نعود بالفكر الى فجر الحضارة، نجد ان من العسير ان نفصل بين حياة هذا الحيوان والعمران الانساني. ومنذ اطلت الخيل على التاريخ البشري، منذ ما يقارب الاربعين قرناً، نجدها لا تحيا الا في ظل الانسان. وهي لم تكن فقط للانسان المطية التي تتفرد «وتشاطره حروبه وامجاده» كما يقول بلوتارك، وانما ايضاً الرفيق الامين الذي يشاركه متاعب العيش ومباهجها ويعينه في كره وفره، وطراده. انها كانت رزقاً للانسان ووسيلة لكسب الرزق.

ولسنا نخشى الاتهام بالمغالاة اذا قلنا ان ظهور الخيل وترويضها لخدمة الانسان كانا من العوامل الحاسمة في تسيير التاريخ القديم. فان قيام الكثير من الممالك القديمة كان رهناً بمدى ارتباط شعوبها بالخيول السريعة الخفيفة او بمدى تحسينها لوسائل استخدامها.

ان الجواد يبدو في كل صفحة من التاريخ، وفي كل لفتة من اساطير الشعوب وليس من عرس او مأتم، وليس من حدث هام في حياة الانسان يخلو من الجواد. وكم من معركة قرر مصيرها وجوده وسرعته. وان الكلمة التي



نقش ناتىء وملون. من صنع انسان ما قبل التاريخ اكتشف في احدى مغاور الدوردوني بفرنسا.

اطلقها احد غزاة العالم الجديد عندما قال: «اننا مدينون بنصرنا الى الجواد بعد الله»، تصح على الكثير من فتوحات الانسانية في طريقها نحو التقدم.

وان من الطبيعي ان يؤدي هذا الارتباط الحميم بين الجواد والانسان الى ان يفرد الانسان للخيل حيزاً واسعاً من العالم الفني الذي حاول ان يعكس فيه المرئيات التي تحيط به.

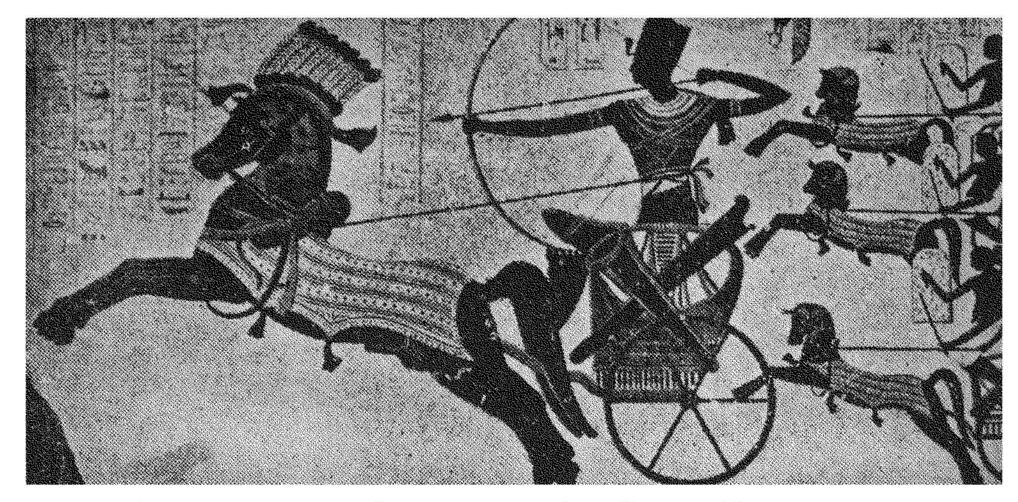
وقد ظهر الجواد في مختلف الفنون الانسانية منذ العصور البدائية، وهو لم ينفك عن هذا الظهور حتى يومنا هذا، على الرغم من ان الآلة بدأت تطرده من صميم حياتنا.

لقد ظهر الفرس في الفنون الانسانية منذ مولد الاحساس الفني عند الانسان. فعلى جدران المغاور التي كان يعيش فيها جدودنا الاوائل، نرى صور الخيل منقوشة بصورة واضحة تثير الاعجاب. وان اقدم هذه النقوش تمثل الجواد طليقاً، ففي تلك العهود السحيقة، (التي تعود الى حوالى خمسين الف سنة) لم يكن الجواد قد رُوّض بعد، ولا استطاع الانسان تدجينه. وكل ما كان يفيد منه الانسان هو لحمه الذي كان يعينه على سد جوعه. وتشهد على هذه القيمة الغذائية للجواد في تلك العهود اكداس عظام الخيل التي اكتشفت حول المعسكرات الانسانية البدائية.

والمدهش في هذه النقوش والتماثيل الاولى التي تصور الجواد الآبد انها كانت على جانب كبير من الوضوح والدقة في الخطوط والمعرفة بالمقاييس الصحيحة لمختلف اجزاء جسم الحيوان. لقد كان ذلك التعبير الفني البدائي يتسم بطابع من الواقعية ومن قوة الملاحظة خسره الكثير من فناني العصور المتحضرة.

وان هذه الآثار الاولى التي اكتشفت في اوروبا الغربية تظهر ان الجواد الذي عرفه انسان الكهوف كان يشبه الى حد كبير عرق الخيول الآبدة التي كانت تعيش الى عهد قريب في منغوليا، مما يؤكد الاعتقاد ان منشأ الخيل كان في اواسط آسيا. ويجدر بنا التقريب بين هذا الرأي والرأي

٤٥



رعمسيس الثاني على مركبته الحربية . نقش ملون اكتشف في هيكل فرعوني بأبي سنبل

الآخر الذي يقـول بان العرق البشري الذي كان يسود في العصر الحجري الاول قد تحدر ايضاً من اواسط آسيا .

وعندما ندخل في العصور التاريخية الاولى ، نجـد ان الخيل تلعب دوراً كبيراً في حياة الشعوب التي بنت اقـدم الحضارات .

وان اقدم الآثار الفنية التي تمثل استعمال الخيل في هـذه الحضارة ، هي الآثار البابليـة والاشورية والمصرية . وكل هذه الآثار تدل على ان استعمال الخيل في جر عربات القتـال قد سبق استعمالها لركوب الفرسان .

وقد ابـدع الاشوريون في تصوير الجواد المربوط الى العربات ، وبوجه عام في فن تمثيل الحيوانات ، وحسبنا ان نذكر النقوش والتماثيل الرائعـة المكتشفة في « خراس اباد » وفي « كوينجوجيك » التي تمثل مناظر القنص والقتال ، فتعبّر عن القسوة والعنف بـين المتنازلين وعن دفق الحركة في الكائنات الحية ، بما لا يضاهى واقعية ودقة ملاحظة .

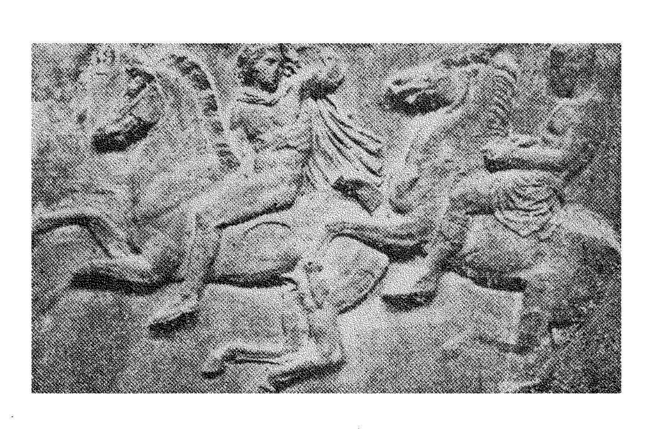
ومنها النقش البارز المحفوظ في المتحف البريطاني والذي يمثل الملك سنحاريب على رأس جيشه . ويبدو فيه المـلك معتلياً عربة ذات عجلتين عاليتين ، يقودها سايحان اجردان ، معقوصا الذيل .

ومنها نقش آخر يمثل منظر قنص اسود . فان الجياد سواء منها التي تجر العربة الملكية او التي يعتليها الفرسان ، تبـدو وهي تقتحم صفوف الاسود غير هيابة ولا وجلة ، فلا تخفف شيئاً من حركة اندفاعها الرائعة في تناسقها .

واذا كنا نلاحظ بعض الرتابة والتكرار في طراز الركض الذي تبدو عليه الخيـل في الآثار الاشورية ، فانه لا يسعنا الا ان ندهش لبراعة الفنانين الاشوريـين في اخراج الصورة على نوع من البناء الهندسي وفي تصوير مختلف اوضـاع الاشخاص والحيوانات . ففي منظر قنص الاسود نرى الاسود في اوضاعها المختلفـة التي يفرضها منطق المعركة (فمنها المتحفز ومنها الواثب في الهواء ومنهـا الملقى عـلى ظهره او بطنه او جنبه ، بعد ان صرعته النبال) وان تأمل هذه اللوحة يدل على ان الاشوريين لم يكونوا يجهلون تناسب الابعاد ، وهو امر يحمـل على الاعجاب بآثار يرجع تاريخها الى خمسة وثلاثين قرناً . فان الخيول والفرسان التي تواكب العربة الملكية من بعيد ، تبدو اصغر بكثير من الخيل التي تجر العربة الملكية والتي تحتـل المكان البارز من اللوحة ، مما يعطي شعوراً كاملاً بالمدى الذي يفصل بين الفريقين .

★

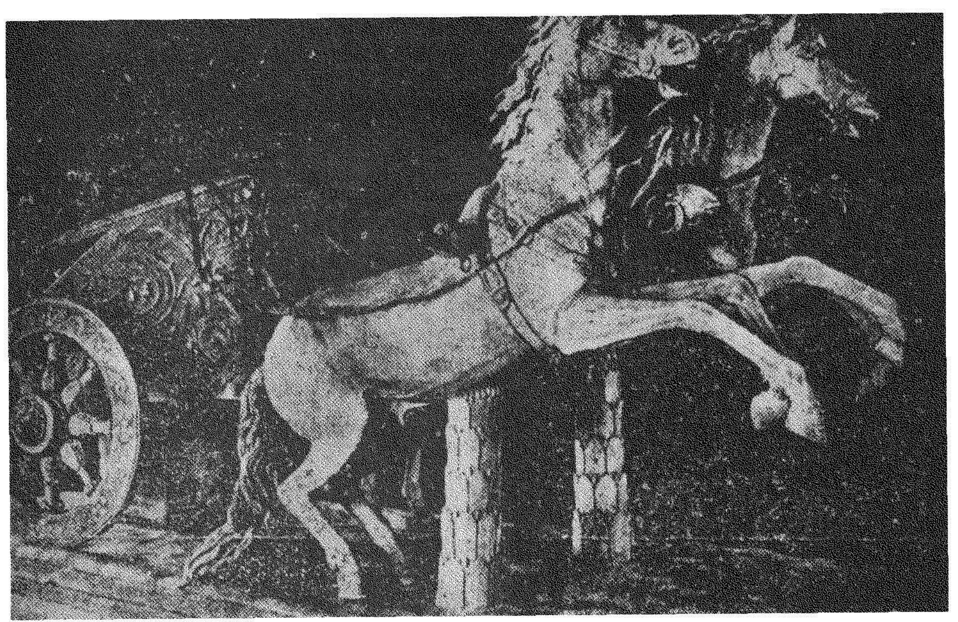
اما المصريون فقد خلفوا لنا رسوماً ونقوشاً وتماثيـل لا تحصى ، حاولوا ان يخلدوا فيها الجياد مع آلهتهم وفراعنتهم ، وكثير من هذه الرسوم كان يقف على التخوم بين الكتابة والزينة والتعبير الفني عن امجـاد التاريخ المصري . وتظهر اكثر الجياد في النقوش المصرية في منـاظر المعارك حيث تجر عربات المحاربين ، وقلمـا تبدو على



فيدياس : افريز هيكل البارتينون

ظهورها الفرسان .

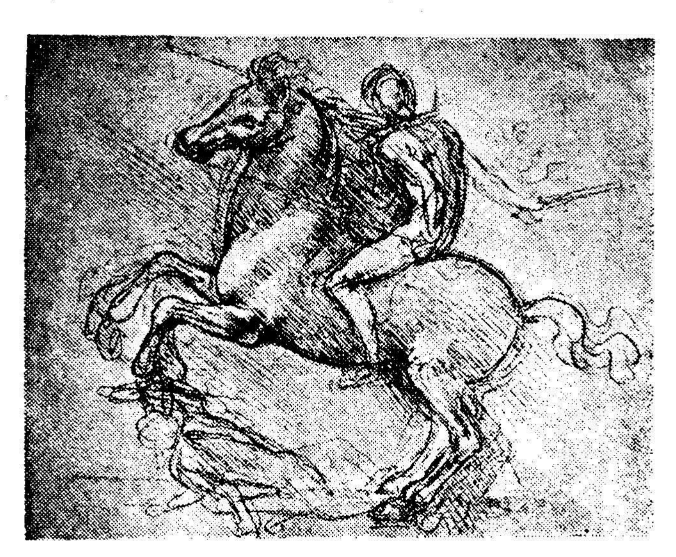
وفي احد النقوش البارزة الملونة التي اكتشفت في معبد « ابسامبول » (ابو سنبل) الذي بناه رمسيس الثاني بين سنة ١٣٣٣ و ١٣٠٠ قبل المسيح نرى الجيـاد مغطاة بوشاحات من الدمقس متوجة الرأس بالريش واللجم والاعنة مضفورة باناقة . وفي « ابيدوس » حيث حفظت مناظر من معركة « قدشو » ، نرى جيشاً كاملاً يسير في هجوم لايرد والى اليسار يبدو الاسيويون على جيادهم الكاملة العدة والاعنة .



من الفن الروماني : « بيغا » أو مركبة ذات عجلتين وجياد (متحف الفاتيكان)

واذا كان الفنانون المصريون يقلون عن فناني اشور علماً بنسبة الابعاد، فانهم قد احسنوا تصوير الجياد في حـالاتها القصوى من الحركة والتوثب ، وكل جيادهم تبدو وكأنها تسبح في الفضاء ورؤوسها ملتصقة باعناقهـا المقوسة لفرط شد الفرسان على لجمها ، وقوائمهـا الامامية مقذوفة الى الامام بصورة مبالغ فيها وكأنها تبغي ان تبتلع المسافات والابعاد بوثبة واحدة .

ومثلها في الآثار الاشورية ، تبدو هذه الخيول في النقوش المصرية اقرب الى الجيـاد العربية التي نعرفها اليوم برأسها الصغير وجبينها المقعّر وقوائمها النحيفة واذنابها المعقوفة وان كانت الصور المصرية تبالغ في ابراز طول متونها .



ليوناردو دي فنشي : رسم تحضيري لبناء تذكاري
(قصر وندسور)

واذا عرفنا ان الخيل قد دخلت الى مصر مع قبـائل الهكسوس التي يحتمل مجيئها من الجزيرة العربية ، كما هو حال الشعوب التي احتلت ارض ما بين النهرين ، يصبح اقرب للمنطق ان يكون منشأ الجواد العربي الاراضي التي تشكل اليوم مجاله الاصلي في داخل الجزيرة العربيـة . ولا حاجة الذهاب بعيداً والقول بان النموذج العربي الشرقي قد تكوّن في اواسط آسيا ثم مر عبر اوكرانيا القوقاز وارض فارس الى آسيا الصغرى فالشام فمصر ، وان الفضل الاول يعود للقبائل الهندأوروبية وللحثيين خاصة في مولده. فقد يكون منشأ النوع الفرسي في اواسط آسيا . ولكن ليس هناك من دليل حاسم ينفي نشأة النموذج العربي للخيل في الاراضي التي ظهرت فيها الشعوب الساميّة ، اي الاراضي التي تشكل موطنه الواسع اليوم : فقد تكون ظروف المعيشة والمناخ الجاف التي خضع لها الجواد المستقدم من بعيد وفعل التدجين والتأصيل والاستخدام المستمر للركض السريع ، عوامل ادت في تحوير هذا الجواد وجعله يقترب شيئاً فشيئاً من النموذج النبيل الجميل الذي نعرفه اليوم .

اما الاستنتاج الذي يخرج بـه الدكتور « ليسلي شير » من اكتشاف بعض التماثيل والنقوش ليؤكد ان الحثيين كانوا اول من كوّن الجواد الشرقي فينفيه قوله « ان الملك الحثي هاتوزي الثالث الذي عاش حوالى ١٢٩٦ قبل المسيح قد طلب من ملك بابل « قادامست مانتورجيا » ان يرسل اليه خيولا فتية جياداً » .

★

٤٧

واذا انتقلنا الى ارض الاغريق نجد انمن اقدم الآثار التي تمثل الخيل صورة اغريقي في عربة يجرها جوادان منقوشةعلى حجارات الاكروبول في مدينة ميسين حوالى سنة ١٥٠٠ قبل المسيح .

ومن المعلوم انالاغريق كانوايخلدون المجلين بسباق الخيول في الألعاب الاولمبية ، باقامة تماثيل من البرونز لهم ولخيولهم الظافرة . وكانت هـذه التماثيل تنصب في جبل الاولمب ، وان من بقايا هذه التماثيل ، الجياد الاربعة التي تزين اليوم واجهة كاتدرائية سان ماركبالبندقية والتي تعزى الى المثال الاغريقي ليزيب ، وهي من البرونز وقد كانت مطلية بالذهب عندما قدمت هدية الى « نيرون » .

وكثيراً ما كانت النقوش والتماثيل الاغريقية تمثل الخيول يعلوها فرسان دون سرج . ويبدو ان السرج لم يعرف الا في عصور متأخرة .

والنقوش الماثلة على الافريز الشهير الذي يعلوهيكل مينرفا في البارتينون والذي يعزى الى المثال الاغريقي « فيدياس » تمثل كذلك فرساناً على خيول غير مسرجة .

ورغم ان هذهالخيوللاتملكرشاقة الخيول الظاهرة في الآثار الفرعونية ولا نبل الخيول الاشورية والحثية ، فان ازميل الفنان الكبير اضفى عليها من الحياة المنبعثة من الواقعية الصادقة في تسجيل خلجاتها وتقاطيع تكوينها في مختلف مراحل سيرها ، ما جعل منها احدى الآيات الفنية الخـالدة التي طالما استلهمهاالشعراء والفنانون .

لقد زاوج فيدياس بين هبةالطبيعة التي تخلق التفاصيل والسمات الفردية واللفتة الفنية التي تختصر هذه التفاصيل وتؤلف النموذج ، فـابدع خيولاً تجمع الى النمطية الحياة الدائمة ، وحقق المعجزة التي لايزال الفنانون يتحرقون الى تحقيقها الا وهي الجمع بين حقيقة الواقع وجمال الخيال والمثال .

★

اما الرومان فقد صنعوا العديد من التماثيل للخيل والفرسان . ولكن قليلة هي الآثار التي تبلغ درجة الكمال التي بلغها الفن الاغريقي .

واشهر هذه الآثار الرومانية التمثال الذي اقيم في رومـا مصوراً الامبراطور مارك اوريليوس على جواده ، وتماثيل « مونت كافالو » (هضبة الخيل) التي تزين ساحة الكيرنتال ، والتي تظهر البطلـين « كاستور » و « بوليكوس » وهما يروضان جوادين مندفعين بوحشية ، والاسطورة تزعم ان هذين البطلين ، (وهما ولدا جوبيتر من ليدا) قد حاربا فيصفوف الرومانيين بمركة بحيرة « ريجيلليو » واعلنا انتصار هؤلاء على ساحة روما في اليوم نفسه فأقيم لهما هذا التمثال في الساحة التي ظهرا فيها .

والهند القديمة ، كغيرها من الممالك الشرقية ، قد كرست للخيل الكثير من روائعها الفنية . وقد يكون اروع ما ابدعه الانسان لتمجيد الخيل ، معبد « فيشانو » المشيد في « سيرنغهام » ، وسط جزيرة « كافري » ، فهذا المعبد ، الفريد في العالم ، يكاد يكون آية عبادة لقوة الحياة المتجسدة بالجواد .

فهو يشتمل على رواق يبلغ طوله ١٥٠ متراً وعرضه ٤٤ متراً ويحيط به من الجانبين ما يقارب الف عمود ؛ وعلى قاعدة كل عمود يقف تمثال جبار لحصان يتفجر بحركة يبدو معها كأنه يبث الحياة في العمود الضخم الذي ينطلق منه اكثر مما يستند اليه .

وان معاني الجلال والرحابة والقوة والتدفق الحي المنبعثة من منظر هذا الصف المزدوج اللامتناهي من الخيول الهائلة تفوق كل مـا حقق في العالم لتمجيد هذه الحيوانات .

وليس بمستغرب ان تفوق الهند غيرها من البلدان في هذا العمل . فاذا كانت الخيل لا تحمل للشعوب الاخرى غير قيمة غذائية او عسكرية أو اقتصادية ، فانها ، في نظر الشعب الهندي تحمل ، الى جانب هذه القيم المادية قيمة روحية كبيرة : فالخيل تدخل في صميم المعتقدات الدينية للشعب الهندي وتلعب دوراً هاماً في تاريخه الروحي . فان جياد الآلهة التي تتجسد فيهاالسماء والشمس والضياء ، قد اشركت معها في التصورات الشعبية وفي السير والمعتقدات الى حد انها انتهت بالاختلاط معها ، ونخص بالذكر منها جوادي الاله « اندرا » ، اقوى الآلهة ، والاله السماء . انهما يقودان مركبته الذهبية ، كما يقودان الشمس وفرسان السماء والارض الهنـدية ، باسرع من الخاطر . انهما شعاعا الشمس . وهمـا مجنحـان ، يضيئان السماء بعرفيهما المشمين بمثل الوان الطاووس .

★

واذا انتقلنـا الى الطرف الاقصى من آسيا ، نرى ان الصين لا تقل عن الشعوب التي ذكرنا ، غنى بالآثار الفنية وبالاساطير الجميلةالتي تمثل الجواد ومجده . والى جانب الخزف الذي كان المادة الاكثر شيوعاً لصنع التماثيل الصغيرة كانت المعادن الثمينة والحجارة الكريمة تستخدم في تشخيص الخيول المختلفة ، تشخيصاً يدهش بواقعيته . ويمكننا ان نـذكر من بين هذه التحف مجمرة لحرق البخور مصنوعة من البرونز المنزل بالفضة والذهب على شكل جواد مجنح يجري باندفاع جياش . وربما كان الخزف الصيني خير مجال يتيح لنا الاطـلاع على الترف الذي كان عليه اقتناء الخيول في القصور الامبراطورية .

وفي متحف اللوفر يوجد اناء صيني من صنع كينغ تشين يمثل سباقاً طريفاً للخيول في ميدان الامـبراطور . ووجه الطرافة في هذا السباق انه يجري بين زوجات الامبراطور . وتظهر الفارسات مندفعة على صهوات الخيول المطلقة الاعنة

منظر قنص : منمنمة فارسية . على حواش ديوان مير علي شيرنوا (دار الكتب بباريس)

على الحلبة الدائرة مع الاناء المستدير . وتبدو احداهن وقد تناثر شعرها في الهواء ووضعت سوطها بين اسنانها ، لتتمكن من لمه باليد التي تحررت من السوط ، فلاحت صورة ناطقة للفتنة المهددة بجنون المغامرة . وتحمل الجميع حركة استطاع الفنان تأديتها بالصدق الذي يوهم بالحقيقة الواقعية . هذا الى رونق الالوان التي تجمع في نغمة واحدة حوافر الجياد واظافر الحسان .

ولا نحب ان نترك الصين قبل ان نشير الى الاسطورة الصينية التي تربط بين مولد صناعة الحرير والتعلق بالخيل ؛ فهي تزعم ان صبية ارادت ان تتزوج من حصان ابيض فساء ذلك اباها فقتلها . وبعد زمن ،وجد الجيران الصبية ملتفة بجلد حصان يتدلى من شجرة . وفيما هم ينظرون اليها ،تحولت الى دودة قز ونسجت شرنقة كبيرة اخفت نفسها طيها .

وعندما جاءوا لقطف الشرنقة ، طلعت منها صبية نسجت من حريرها نسيجاً نادراً ذهبت به الى السوق وباعته .

اما الفنانون اليابانيون ، فقد كان الجواد من المواضيع المفضلة لفنهم على الرغم من انه لم يلعب إلا دوراً ثانوياً في تاريخ حروبهم . وما احلى الاسطورة اليابانية التي تروي ان الرسام « كاناوكا » قد رسم خيولاً بلغ من اتسامها بالحياة انها كانت عند هبوط الليل ، تترك الحجاب الذي كانت تزينه وتذهب لترعى اعشاب الحديقة ، حتى فطن شخص ذو دهاء الى اضافة حبل الى الصورة فمنع ، بهذه الحيلة ، الخيول المتمردة من القيام بنزهتها الليلية .

وتمثل بعض الرسوم اليابانية معارك بحرية نرى فيها رجالا مدرعين ينزلون من سفنهم للقتال على صهوات خيول فوق اللجج ، بينما تنتظر اميرة ، متكئة بدلال على مقدم السفينة التي نزل منها الفرسان ، نتيجة المبارزة لتعطي نفسها للظافر .

★

جوجان : الجواد الابيض

اما التاريخ الاسلامي فقد خلا في عصوره الاولى من تمثيل الجواد في الفنون التشكيلية بسبب تحريم القرآن لتصوير الكائنات الحية . ويرى البحاثة « جاستون ميجون » ان هذا التحريم ، الذي لم يكن حدثاً اسلامياً ، وانما ظاهرة غالبة عند الساميين عادة ، لم يؤثر الا على العرب السنيين وانه لم يمنع ازدهار الرسم والنقش عند المسلمين من غير العرب ، وعند الشيعة بصورة عامة . ولكن مما ينفيه اكتشاف آثار عديدة غنية بالتماثيل والنقوش في اليمن مما يدل على ازدهار حضارة عريقة ويعتقد البعض انها ام الحضارة الفرعونية ؛ وكذلك آثار الاشوريين وهم من الساميين تنفي ذلك الرأي .

وان أقدم ما نعرفه من الآثار الاسلامية في تمثيل الخيل والحيوانات الآبدة يعود الى عهد الفاطميين . ومن هذه الآثار النقوش التي نراها على الباب الخشبي الذي وجد في بيمارستان السلطان ابن قلاوون والذي نقل في عهد هذا السلطان من القصر الغربي الذى بدأ بناءه العزيز بالله الفاطمي بين سنة ٩٧٥ وسنة ٩٩٦. ومن اجمل هذه النقوش الخشبية قطعة تمثل فارساً يغير على فرسه باسرع ما يمكن ويتلفت الى الخلف لاطلاق السهم من قوسه .

ومن العهد نفسه ، نجد صندوقاً من العاج يحمل اسم عبد الملك بن المنصور (سنة ١٠٠٥) وتغطي كل جوانبه نقوش بارزة عديدة تمثل مناظر عراك وقنص مختلفة . واحد هذه المناظر يسجل نزالاً بين فارسين مدججين بالسلاح .

ومن العهد الفاطمي ايضاً ، نذكر مكحلة من البرونز ، صنعت على صورة جواد لا يفرق كثيراً عن الغزال ، وقطعة من حوض ماء ، في صورة جواد . وهذه الآثار المرتبطة بالاستعمال المنزلي تتسم بطابع البساطة . وقد ادخل الفنانون على هذه الاشكال التحويرات التي تفرضها عليهم محاولتهم لتكييفها مع اشكال الادوات المنزلية التي كانوا يرغبون في صنعها .

ويجب ان نقرب من هذه الآثار الاواني النحاسية المحلاة



ستابز : اسد يهاجم فرساً

بالنقوش الممثلة للحيوانات وخاصة الخيل ، واغلبها يعود اما الى المقاطعات الشمالية والشرقية (الفرات ، الموصل ، ديار بكر وارمينيا) ويغلب عليها الطابع الايراني، وإما الى الاراضي الغربية (الشام ومصر)وهي ترجع الى عهد الايوبيين خاصة.

ولكن المجال الذي يطل منه الاحساس الفني على اروع صوره عند الشعوب التي تبنت الاسلام، هو فن النمنمة، اي فن تزيين المخطوطات بالصور الملونة الدقيقة الصنع .

ويظهر ان هذا الفن التصويري قد نشأ في البدء لتزيين المصاحف والكتب الدينية ، ثم امتد الى الكتب الاخرى ، وخاصة الكتب العلمية المترجمة عن اليونانية والهندية والفارسية والدواوين الشعرية والسير والمقامات وغيرها . ومن اقدم الكتب العربية التي ظهرت عليها النمنمات الممثلة للحيوانات ، كتاب « كليلة ودمنة » و « مقامات الحريري » وكتاب « عجائب المخلوقات » للقزويني .

وتجدر بنا الاشارة هنا الى نسخة قديمة من مقامات الحريري توجد في دار الكتب الوطنية بباريس ، وهي تشتمل على صور الخيالة في كثير من الصفحات . ومنها منظر يمثل قوماً على خيولهم وبغالهم ، يحتفلون بعرس رافعين بيارق ومزامير طويلة ينفخون فيها . واننا نرى العروس مستقلة هودجاً محاطاً بهجانة على ابلهم . هذه المناظر الحقيقية المنتزعة من الحياة العربية تدل على مدى ملاحظة الفنان لحركات الحيوانات ، واوضاع الاشخاص وهي تتسم بالصدق والواقعية.

واذا شئنا ان نلتمس صور الخيل والناس في أزهى اشكالها والوانها ، عند الشعوب الاسلامية ، يتحتم ان ننتقل الى المدارس الفنية التي نشأت في تركستان وفارس في عهد المغول بعد القرن الثالث عشر للميلاد . ومن هذه الآثار مخطوطة لتاريخ الطبري ، في ترجمته الفارسية وتملأ حواشيه مناظر معارك دامية وفتوحات تتناوب مع مناظر اللهو ومجالس الشراب. وهذه الصور تتسم بالبساطة في الخطوط وبالفقر في الالوان .

ومنها أيضاً مخطوطة لكتاب « جامع التواريخ » لرشيد الدين، مزينة برسوم من صنع رجل من بغداد ؛ وترجع الى سنة ١٣١٤ ميلادية . والكتاب يتضمن وقائع فيها مزيج عجيب مستوحى من تاريخ بوذا والنبي محمد .

والصور التي تزينها تحمل طابعاً شخصياً فريداً في الاخراج وفي توزيع الاشخاص وبهاء المنظر هي، الى ذلك خلو من كل تحذلق ومن الالوان الزاهية، مرسومة بالوان قاسية، يغلب عليها الرمادي. واللوحات التي تمثل الطبيعة على جانب كبير من جلال الزخرفة . ونرى في وسط هذه اللوحات محاربين مندفعين في هجمات سريعة مشرعين رماحهم ومدرعين بلاءات براقة .

ولا نحب ان نترك هذه المدرسة التي نشأت في ظل المغول قبل الاشارة الى مخطوطة قديمة للملحمة الشاهنامة للفردوسي ، زينت بالرسوم حوالي سنة ١٣٤٠ وهي ملأى بالوحات الكبيرة التي تمثل مآثر ابطال فارس ومعاركهم ، واحداثهم تجري داخل اطار رائع من المناظر الطبيعية ، واننا نخص بالذكر صفحة تمثل هجوم خيالة وتتميز برحابة النظرة ودقة الاداء ومدى الحركة التي تدفع الخيل والفرسان مما يعطيها الطابع المحلي الذي يليق بالنص ، وفي مرحلة تالية نجد المدرسة التي نشأت في اوائل القرن السادس عشر حول الرسام الكبير كمال الدين بهزاد الذي طبع فن التصوير الفارسي بشخصيته الفذة . ومن آثاره التي تعنينا هنا صوره التي زين بها كتاب سفرنامه (تاريخ تيمورلنك) لشرف الدين ، وفيه نرى صور معارك بين خيالة تثير الاعجاب بما تتفرد به من وضوح في التأليف واحساس بالحركة والحياة وعلم بالقيم والابعاد .

وقد صور بهزاد ايضاً حواشي كتاب « البستان » لسعدي . وهذا الكتاب يشتمل ، في جملة منمنماته الرائعة ، على لوحة تمثل افراساً في المرعى . لو وضعت بجانب لوحة « الجواد الابيض » لجوجان ، لما وجدنا اي فرق في اشكال الجياد واوضاعها ولفتاتها الممثلة على اللوحتين . وهذه الصور تتميز بدقة الملاحظة والتعبير الصادق عن الاوضاع والحركات وبالقدرة النادرة على اداء المناظر ذات الاشخاص العديدين بحيث لا تقضي وحدة الموضوع على شخصيات الافراد .

ونذكر من هذه الحقبة مصوراً آخر لعب دوراً كبيراً في تطوير الفن الفارسي هو السلطان محمد .

ومن آثاره التي تعنينا هنا ، غلاف كتاب ، يحمل صورة صنعت بالدهان المصمغ ، تمثل على ابعاد مختلفة مناظر صيد وقنص .

وفي كل من هذه المناظر نرى الصيادين على ظهور جيادهم يتبعهم الخدم لحمل البزاة او لتنفير الطرائد ، ولا يعيب هذه اللوحات الا خلوها من النظرة الواقعية في التأليف العام بين الاشخاص . ولكن الخيول تتميز بالملاحة والرشاقة والفن في العدة المزركشة التي تعلوها ، وبالتنوع في اوضاع الرأس والقوائم وفقاً لمقتضيات الحدث الذي سجلت فيه .

وفي هذه الحقبة (القرنين السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) نجد العبقرية التزينية عند الفنانين الفرس تتجلى في ابهى صيغها ، في مجموعات السجاد التي تمثل مناظر الصيد وعراك الحيوانات . واشهر هذه السجادات ، واجلها ، السجادة المسماة « الصيد » والمنسوجة من الفضة والذهب والمحفوظة اليوم في قصر شونبرن بالنمسا . ففي وسط اطار رفيع يقوم

مرج مغطى بصيادين يرشقون النبال وبفوارس يغيرون على خيولهم الكريمة ويطاردون بقسيهم ورماحهم الحمر والخنازير والاغنام البرية .

وهناك سجادة اخرى من الصوف ، تحمل في وسطها صورة حقل مغطى بفوارس في يوم الصيد ويحيط به نطاق مزين بصورة ارواح مجنحة ووحوش في اوضاع هجومية .

وننتهز هذه الفرصة لنشير الى ان الصفة الغالبة على الخيل التي صورها الفنانون الايرانيون هي الهيف والنبل المتمثلان بقوائم نحيفة وعنق مستطيل ، متناسق التقوس ، وبرأس مبالغ في صغره ونحافة طرفة وعينين يشعان ذكاء وحدة ، هذا الى جسد عبل الصدر والردف ، قصر المتن مما يعطي معنى القوة الى جانب الاصالة والرشاقة .

***

والآن ، لو انتقلنا الى عصر الانبعاث في اوروبا ، لرأينا ازدهاراً موازياً في الفنون الممثلة للجواد وخاصة في النحت والتصوير .

والتمثال الذي اقامه اندريا « فيروكيو » للكوندوتييري « كوليون » يعتبر احدى آيات التماثيل الفرنسية . وفي كنيستي زانيبولو وفراري جمت القبور الفخمة التي عرفتها البندقية . وفوق بعض هذه القبور التي تختصر تاريخ النحت في هذه المدينة ، يرتفع احياناً تمثال جواد يحمل انساناً ملتفاً بدرعه . وهكذا تعود الى ساحل الادرياتيك اسطورة بعث البطل على جواده ، مخلداً في صورة الفارس الذي لا يلقي السلاح .

والى جانب التماثيل ، خلف عهد الانبعاث لنا صوراً كثيرة للخيل . ومنها صور اوتشيللو التي تصور بسذاجة جياداً ضخمة تعطينا فكرة عن النموذج الشمالي للخيل التي كانت منتشرة آنذاك في اوروبا . ومنها صور بنوزو جوزولي المفعمة بالطمأنينة والقوة ، وصور الجياد بريشة « بيزانيللو » الذي كان يتقن التعبير عن رعشة الحياة في الخيل العاملة .

وبوجه عام كانت هذه الآثار الايطالية لا تمثل الا صورة كاريكاتورية بعيدة عن حقيقة الجواد في الواقع . ولانستثني منها الا الرسوم التي خلفها ليونارد و دي فنشي . فان هذا الفنان العبقري الذي كان فارساً خبيراً بالخيل ، قد بلغ من تعلقه بها ومن معرفته بشؤونها انه الف كتاباً خاصاً عن تشريح الخيل وتكوينها . وهذه الخبرة قد اظهرها في مجموعة رسومه ، وخاصة الرسوم الخاطفة التي كان يهيىء بها تصميم التمثال الضخم الذي كان ينوي اقامته للأمير فرنشيسكو سفورزا والرسوم التي كان يعد فيها لوحته عن معركة « انجياري » . وهذه الرسوم تظهر ادراكاً عميقاً لحركة الخيل في ركضها واحضارها مما يضع دي فنشي في خط « فيدياس » وكبار الفنانين الذين التقطوا حقيقة الحيوان المتحرك قبل مولد السينما .

ولرفائيل لوحة باقية في احدى قاعات الفاتيكان تمثل « طرد هليودور من الهيكل » ويبدو ان الفنان اعطى الدور الاول فيها لجواد الملك . وبين الرسامين الذين صوروا الخيل علينا ان نفرد مكاناً خاصاً للرسام الفلامنكي روبنس فهو لم يكتف بان وضع في صور هذه المخلوقات كل موارد عبقريته وانما جعل منها اكثر الاحيان الموضوع الاساسي لتآليفه الرحبة .

ولكن بعد القرن السادس عشر بدأت الخيول الغليظة المنتمية الى النموذج الشمالي والتي كانت شائعة في اوروبا بالتراجع امام غزو الخيول العربية . وهذا الغزو الذي بدأ منذ الحروب الصليبية قد بلغ اوجه في القرن السابع عشر عندما شرعت بعض البلدان الاوروبية تتبع سياسة ثابتة باستيراد الخيول العربية الاصيلة لتحسين خيولها . مما ادى الى قيام العرق الانكليزي الاصيل والعروق الاخرى الخفيفة الرشيقة . وقد ساعد على انتشار هذه الخيول الكريمة تخلي الفرسان عن عادة لبس الدروع الثقيلة في الحروب واقامة سباقات للخيول منتظمة في اكثر المدن الكبيرة .

ويعطينا الرسام الاسباني « جويا » ، الى جانب الصور الرسمية التي تمثل جياداً اكثر نبلا واصالة من الملوك الراكبين ظهورها ، صوراً تمثل دراسات عن عالم مصارعة الثيران وتظهر الجياد الاندلسية في منافستها للمتفرجات الحسان ، بحلاوة اللفتات وخفة الحركات ورشاقتها .

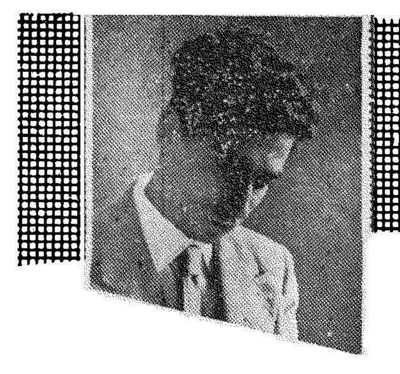
وبعد الهبوط الطارىء الذي اصاب التعلق بالخيل في ايام الثورة الافرنسية التي شن حروبها متطوعون لم يكونوا يملكون دائماً ثمن الجواد ، هذا الحيوان – السلاح الذي كان وقفاً على النبلاء ، عادت الخيل الى احتلال مكانتها السابقة مع الحروب النابليونية ، واعتماد نابليون على الخيالة السريعة لنجاح حملاته الصاعقة . وان اجمل اللوحات التي خلدت العهد النابليوني هي تلك التي تحتل فيها الخيل المكان البارز . وفي ذلك العهد ظهر اكبر مصوري الخيل « جيريكو » و « جرو » و « ديلاكروا » و « فيرنيه » .

وقد عرفت العصور الحديثة رسامين كثيرين اهتموا بتصوير الجواد . ومنهم الانكليزي « ستابز » Stubbs الذي يعتبر اول مرحلة في ارتفاع الفن الانكليزي لتمثيل الحيوانات وهو معروف بكتاب وضعه عن « تشريح الخيل » ونذكر له لوحة تمثل « هجوم اسد على جواد » ، وتذكر بحادثة واقعية رآها الرسام في مراكش . وتمتاز اللوحة بنبض نادر بالحركة وبمعاني الرعب والسرعة وانتفاض الحياة التي تأبى ان تركع امام الموت .

ومنهم « ايم مورو » الذي سبق آلة التصوير في التقاط الحركات الصحيحة للجواد الراكض والذي لا يضاهى في فن تصوير الحيوان . ومن كبار الفنانين الحدثين الذين عنوا بالجواد نذكر الرسام « ديجا » الذي كرس الكثير من فنه للتعبير عن كل الحركات والرعشات التي تسيطر على عالم ميادين السباق . و « جوجان » الذي عاد من « هايتي » بصور لجياد بدائية ترعى او تشرب في اطار من الطبيعة يتسم بنداوة الارض البكر ويحمل طابعاً أثرياً ولا واقعياً من الالوان والاشكال يقربه من نمنمات الفنانين الفرس . و « سورا » Seurat الذي يعطي في لوحته « السيرك » صورة لحسناء تقوم بالعاب بهلوانية على ظهر جواد يطير في الحلبة والناس من حولها مخطوفو الانفاس . وتتسم اللوحة بطابع من الدعابة والبراءة . وفيها اختصار للخطوط يذكر بالفن البدائي لانسان الكهوف وفيها رؤيا خاصة لاشكال الاشخاص والحيوان ، يجعل من هذه الكائنات الحية اشياء اقرب الماكينات . ولا عجب فاننا قد دخلنا العصر الالي . والحضارة الالية بدأت فعلها في تحوير الاشياء ومفاهيم الانسان لعلاقاته مع الحيوانات والطبيعة .

ولكن هذا الحديث يجرنا الى ميدان آخر ، ليس مباحاً لنا خوضه في هذا المجال .

علي سعد



يقظة الوعي التصويري في مصر

بقلم ايميه آزار
ترجمة وحيد النقاش

[إن الفنان المصري الحديث قد برر وجـــوده بجهوده الطويلة رغم ما صادفه من قيود العرف المدرسي الرث الذي جلبه الغرب وشجعه النقد الدعي]

إيميه آزار *

***

منذ ان اصبحت مصر دولة اسلامية، لم يعد هناك من رسام مصري. ذلك لاننا في الحقيقة لا نستطيع أن نسمي رسماً تلك النمنمة الفارسيـــة Miniature Persane، ولا هذه التصويرات الشرقية التي نقلت إلى هذا البلد في أوج العصر الفاطمي وأدركها الانحطاط فيه اثناء تقلبات العصر المملوكي. وإذا لم تدهش هذه البداية احداً ، فنحن على يقين من اننا سنثير الدهشة في بعض النفوس عندما نؤكد ان الرسم المصري الخالص قد بدأ بمعجزة حوالي عام ١٩٤٦م . ومبعث هذه الدهشة أن الكثيرين ما زالوا يعتقدون أن باستطاعتهم حصر هذه البداية في السنوات الاولى من هذا القرن. واعتقادهم هذا لا يعني شيئاً ، إذ ان الرسم الذي يتحدثون عنه قبل عام ١٩٤٥ قد احتفظ، على نطاق واسع، إما بطابع النزعة التأثرية الايطالية L'Impressionisme التي كان يمثلها سيجانتيني ، او النزعة الشكلية في حدودها الضيقـــة التي كان يوحي بها جيا كومو فافريتو ، هذا الى جانب وجود النزعة الاكاديمية التي كانت تفرضها مدرسة الفنون الجميلة . وإذا كانت هذه الفترة قد أوجدت في مصر رسامين يستحقان الاهتمام كناجي وسعيد ، فانه ليتبين لنـــا مع ذلك انهما لا يكونان مدرسة تتمثل فيها الروح المصرية ، لان ناجي ، بطبيعتـــه الحساسة ، اراد ان يخضع مزاجه الشعري لنظريات غربية محض ذهنيـــة (كمذهب لوت Lhote مثلا) ، وأن سعيد كان خاضعاً لمؤثرات لا تمت إلا بصلة واهية الى الشخصية المصرية : فكان متأثراً في تكوين لوحـــاته باتجاه عصر النهضة « Fuatrocento » ، وفي خاصية ألوانه الزاهية باتجـــاه الفن الفلمنكي Flamand ، حتى أنه كان من الطبيعي جداً الا يكون تطور نضجه الشخصي مستمداً من البيئة التي ولد فيها إلا في حدود جد ضيقـــة . ثم كانت جماعة « الفن والحرية » التي قاوم اعضاؤها النزعة الاكاديمية بتبنيهم بعض الاتجاهات الغربية محاولين أن يقاربوا بينها وبين الروح المصرية ، كالسريالية والتكعيبية والفوفزم Fauvisme والنزعة التعبيرية. وفوق ذلك، فان كثيراً من الافكار الاجتماعية ، والافكار التي لم تنضج بعد ، قد غيمت مجـــال الروية لدى هؤلاء الرسامين (باستثناء كامل التلمساني وفؤاد كامل ورمسيس يونان) . وقد أحدث هذا نتيجة خطيرة، ذلك ان إحدي النزعات الثائرة ضد الاتجاه الاكاديمي تلونت بالروح المحلية المصرية، بالرغم من أن اختياراً تلقائياً كان يشق لنفسه الطريق نحو المدرستين السريالية والتعبيرية . وكان القباني مع ذلك قد انشأ معهد التربية في عـــام ١٩٣٠ ، وكانت تلك هي نفس الروح التي دفعت شفيق زاهر ومحمد عبد الهادي، اللذين كانا يستمدان مناهجهما في التربية من ديوي وريد ، الى تأسيس معهد التربية الفنية حيث بقيت شخصية يوسف العفيفي هي الشخصية البارزة ذات الاثر البعيد .

وقد استغل حسين يوسف امين ــ الرجل الذي كان عليه ان يصنع المعجزة في الرسم المصري ــ جميع الوسائل التي كانت هذه المؤسسات تضعها تحت تصرفه لكي يكوّن تلاميذ . واذا قلنا بان هذا الرجل قد عمق ثقافة عن طريق اتصاله بالمدارس الفنيه في فرنسا، وايطاليا واسبانيا والبرازيل فلن يكون هذا القول كافيا لتبرير غريزته التي تنزع دائماً للبحث عن مواهب، ولا صبره العجيب الذي جعله يتابع تلاميذه منذ بداية دخولهم الى المرحلة الثانوية حتى خروجهم من كلية الفنون الجميلة . وليس منهجه الذي كان يصطنعه في الكشف عن شخصية التلميذ ، وتنميتها ، ثم تنظيمها بعد ذلك

* إيميه أزار Aimé Azar ناقد من نقاد الفنون الجميلة الذين تخصصوا في دراسة الفن المصري في تطوره خلال المراحل التاريخية المختلفة، ودراسته لا تعتمد فقط على اسس نظرية ، بل تعتمد أيضاً على التحليل الدقيق الواعي لكل أعمال الفنانين الذين مثلوا تلك المراحل خير تمثيل. أخرج حتى الآن أكثر من خمسة عشر كتاباً عن الفن المصري الحديث ، وهذا المقال الذي نترجمه هو مقدمة الجزء الاول من كتابه الكبير عن «تاريخ الفن المصري الحديث» الذي ظهر منه حتى اليوم ثلاثه اجزاء . وهو جزائري الاصل ، فرنسي المولد ، مصري الجنسية .

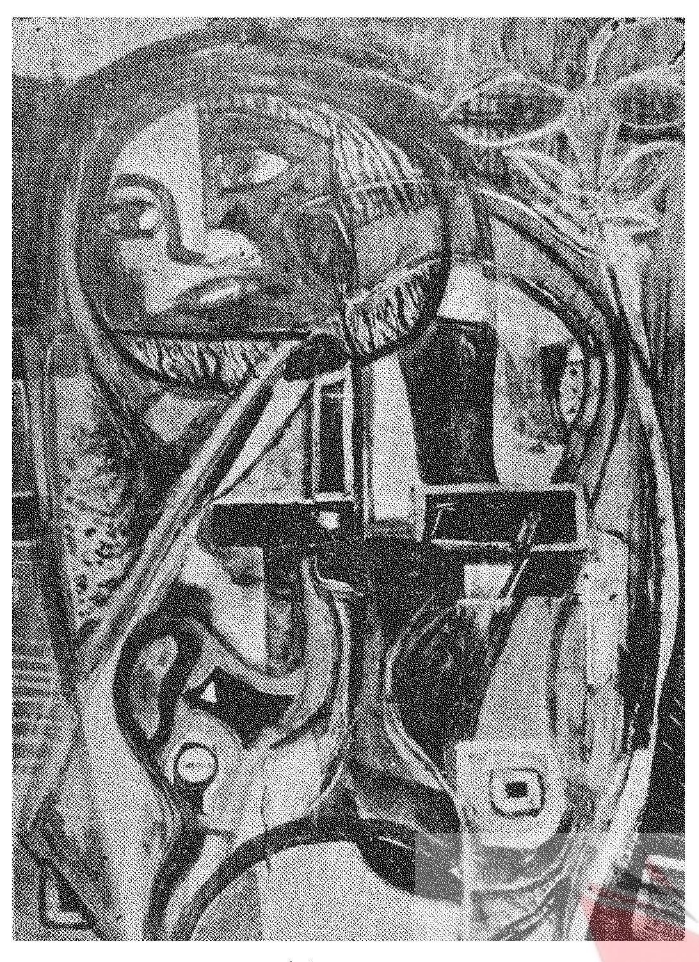
•

الكوميديا الانسانية – لماهر رائف



بكاف لتفسير حماسه العجيب الذي كان ينفقه خلال الندوات التي كان يعقدها في منزله الصغير المنعزل عند سفح الاهرام ، والتي تمخضت بعد ذلك عن « جماعة الفن المعاصر »حيث اصبح جميع الفنانين المشتركين فيها ذوي اهمية مرموقة : كمال يوسف ،مجلي ،مسعودة ، الجزار، محمود خليل ، ندا، ورائف.

وقد ساهم حسين يوسف امين في انضاج شخصيات الرسامين بتخليصهم من قيود الكوزموبوليتزم Cosmopolitisme كما يتوصلوا الى اكتشاف العنصر « العالمي » في الفن . فحالما ادرك مدى اقترابهم في فنهم التشكيلي من النكتة الادبية ومن التفسير الموضوعي للاشياء ، بدأ محاولاته لايقاظ وعيهم على قيمة عاملي الوحدة Unité والتركيب Synthèse في صنع اللوحة ، وذلك بأن تنسجم في مجموعة واحدة متماسكة كل حركة ، وكل وضع ،وكل صفة جوهرية من صفات الموضوع كما ارشدهم الى اهمية الدراسة الدقيقة للعناصر المختلفة التي تتكون منها اللوحة ، والعلاقة بين صفاتها الجزئية على انفراد وبين التكوين العام ككل ، سواء اكان ذلك من الناحية البلاستيكية او من ناحية الايحاء الذي تحدثه في النفوس الاشكال الخارجية Les Formes . وقد خلق حسين يوسف امين روح جماعته عندما جعل كل عضو فيها يوجه اهتمامه الى اختيار الموضوع الذي يتلاءم مع مزاجه ، ويعالجه بأشد الطرق البلاستيكية طواعية للكشف عن هذا المزاج ، وكذلك الى فهم الاشياء من خلال الفلسفة الشخصية الاصلية التي ينميها كل عضو بوعي في داخله . وكل هذا ليس بكاف كتبرير لوجود القيم الجمالية التي خلقها تفاعل المجموعة فيما بينها ، ولا تأقلم المدرسة التعبيرية بالبيئة المحلية، الى آخر الخطوات التي خطتها جماعة الفن المعاصر بنجاح فائق . لا . فجميع هذه التفسيرات التي قلناها سابقاً لا يمكن ان تكون كافية بحال . ذلك لانه لم يعد اهتمام الرسام المصري مركزاً في ان يصبح نتاجاً فنياً للمدرسة الايطالية او الفلمنكية او مدرسة باريس ، ولا ان يقتفي آثار الرسامين المعاصرين ، الكبار منهم او الصغار في اوربا او في اي مكان آخر . وهو على الاخص ، لم يعد يهتم بأن يعبر عن فكرة بلاستيكية ناقصة ، غير مصرية ، لم تنضجها التجارب المستقاة من الشروط النفسية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية لهذا البلد ، تماماً كما كانت حالة جميع اولئك الذين رسموا في مصر ، حتى الممتازين منهم ، قبل ان



زهرة الشر – لفؤاد كامل

تندمج فيهم شخصية حسين يوسف امين . هذا الرجل ، كما قلنا ، قد تفتق وجوده عن معجزة في الفن المصري . فهو في الحقيقة قد اكتشف اولاً مجموعة من الرسامين في بعض الاوساط الفنية في مصر .ولم تكن هذه الاوساط فقط بعيدة كل البعد عن الفن ، وعن القيم الفعلية ، وعن الروح السمحة التي يخلقها الفن في الانسان ، وعن البحث في داخل الفرد ، غير مدركة لمعنى ان يتحمل انسان ما مسئولية رسالة يؤديها، بل وكانت ايضاً ، بسبب من وقوعها تحت ثقل التقاليد القديمة ، تفهم الفنون التشكيلية على انها خطيئة ، وتفسر موقف الفنان الحديث ، الهادف الى التطور وانماء الوعي ، على انه من عمل الشيطان ، ولا يمكن ان يكون مقبولا باي حال في نظر المفهومات الرجعية ذات النفوذ المطلق .

واذا لم نلق بالاً الا الى الصورة المادية لحياة الانسان اليومية وما تفرض عليه من سطحية في الانفعال ، فتجرده بذلك من الخصوبة الفكرية بشكل يثير الدهشة ، والى الاتجاه الرجعي الذي تسرب الى الحياة الاجتماعية ، والى الاوهام التي حولت بعض الافعال الخاصة التي يمارسها الناس

في هذه الاوساط الى تهويمات سحرية ، فان هذه الاتجاهات جميعاً قد صاحبها جهل تام لا بشرط الحياة خارج نطاق هذه الاوساط فقط ، ولكن جهل بالفن في شتى صوره ومظاهره .

ثم بعد ذلك ، ادرك هؤلاء الفنانون اليافعون ، عن طريق حدس مدهش ، ان رسالاتهم الشخصية ستجد موضوعها الحقيقي في الاعماق اللاواعية ، خلف ذلك البكم الذي لا يفصح ، وراء تلك الظلمة العمياء حيث تفرض شروط الحياة على الانسان انتفاضات منداة بالمأساة ، في تلك الاوساط التي كونتهم والتي كانوا يخرجون منها . وهكذا ، لم يكن لوعيهم بد من ان يتمرد على كل ذلك . ولكن الشخصية الشعبية في هذه الاوساط ، تلك الشخصية المعتمة ، الدرامية الشديدة القسوة ، ذات المزاج السوداوي ، كانت مغلقة الوجدان على اعمال هؤلاء الفنانين . وكان تمرد وعيهم ايضاً يرجع إلى ان هذه الاوساط تمثل الغالبية العظمى من سكان الشعب ، تمثل الجذور العميقة التي تربطهم ، كفنانين ، بتربة ارضهم ، تمثل المعنى المصري الخالص في اعمالهم ، تمثل ذلك الصوت المجهول الذي لم تنصت اليه اذن بعد ، والذي كان عليهم في تلك الفترة ان يُسمعوه المعالم عن طريق الفن . ولاول مرة ، **من خلال انتاج فني غض ، يضج بالحياة ملحاً على فهمها ، ترى ان مصر ، التي كانت تشكو من الحظ العاثر لفنها ، تثور وتتأكد. وما كانت تلك الثورة المصرية الخصبة الاثباتا وانتصاراً ، نتيجة لسيطرة الوعي الاجتماعي الذي خلقته الاعمال الفنية**



الجدة — لتحية حليم

للفنانين المصريين الصغار ، ودعم اصرارهم على تادية رسالتهم .

واخيراً فانهم قد بحثوا طويلاً حتى توصلوا الى ان الوسائل الفنية الاوروبية لا مفر لها من ان تكون خاضعة لحاجات التعبير المحلي الخالص الذي استنبطوه من حياتهم بعد ان كان مختفياً تماماً فيما قبل ذلك ، وشرعوا في تطويره ابتداء من درجة الصفر . وادركوا ان مهمة هذه الوسائل ، على تباين انواعها ، لا بد وان تنتهي من اللحظة التي تصهرها فيها التجربة وطول المراس مع الوسائل المحلية . وانه لمن الممكن ان يدوم طويلاً ذلك التوافق التام بين وسائل التعبير وبين الشيء المعبر عنه ، كما يمكن ان يمتد في المستقبل ما دام الفنانون المصريون يواصلون بذل مجهوداتهم بلا توقف . إن هؤلاء الفنانين قد ولدوا بالفعل ، وتمت في وجودهم معجزة كبيرة. ومنذ الآن ، لن نكون ضعيفي الامل في النجاح ، ذلك لان هذا النجاح قد اصبح في حدود الامكان .

***

ولكن نستطيع ان نقترب من موضوعنا اكثر ، فلنتعرض قليلاً لتاريخ جماعة الفن المعاصر . فهذه الجماعة قد خلفت الجماعات التي وجدت كنتيجة مباشرة لرد الفعل الذي أحدثه الاتجاه الاكاديمي فيما بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٤٥ كجماعة « المحاولون Les Essayistes » و «جماعة الفن الحر» L'art Indépendant التي أنشأها جورج حنين ، وجماعة « الفن والحرية L'art et la Liberté » التي كان يأخذ مكانه فيها رمسيس يونان إلى جانب فؤاد كامل وكامل التلمساني . كل هذه الجماعات قد لعبت دور « الموقظ» للوجدان الفني ، أو ، على حد التعبير المفضل عند جيد ، دور من يثير القلق Inquiéteur »[1] . وابتداء من عام ١٩٤٦ نظمت جماعه الفن المعاصر أول معارضها في شهر مايو بصالة الفن في الليسيه فرنسيه بالقاهرة . وكانت مجموعة الاعمال المعروضة ، وهي ١٩٠ لوحة ، قد احدثت في نفوس النقاد والجمهور احساساً بالدهشة حتى ادركوا جميعاً انهم كانوا يشاهدون حادثة حاسمة في تاريخ الفن المصري الحديث ، على الرغم من انها لم تكن قد وصلت الى اوج ازدهارها بعد . وكانت جميع الاعمال المعروضة إما موضوعات من الحياة الشعبية ، او موضوعات تحوي ايماءات الى الواقع الاجتماعي آنذاك. وكانت هذه الموضوعات او تلك تخضع في لحظة خلقها للحالة النفسية

---

١ وفي نفس التاريخ ظهرت مدرسة حامد سعيد وجماعة الفن الحديث ومنذ هذا الوقت ضاعت مدرسة حامد سعيد وسط قيم جمالية هادفة الى نقل الطبيعة نقلاً اميناً . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى بدأت جماعة الفن الحديث تتطور من ناحية التكنيك ، وتمثل هذا التطور في : حمودة ، واسحاق ، وجاذبية سرى ، وسيده ، ولكن كان ينقصهم الاصالة المحلية في معالجة اللوحات (باستثناء جاذبية سرى) ومن بين الفنانين المستقلين تماماً نذكر حامد عبدالله وتحية حليم .

أو مزاج الفنان . فتارة نرى اللوحة تضج بصراع درامي عنيف ، وتارة اخرى نرى العنصر الشعري يترقرق من خلال الخطوط والالوان ، كل هذا دون الاخلال بطبيعة العنصر البلاستيكي ، بل على العكس ، فان العنصر البلاستيكي كان محافظاً عليه بدقة في كل عمل من هذه الاعمال المبتدئة ، في داخل حدود الحاجة الوقتية التي يشعر بها كل مبتدىء عندما يكون ملزماً بأن يسيطر على تصميم من تصميماته ، أو يستنبط حجماً ، او يقارب بين درجتين متباعدتين من درجات اللون .

وبعد مضي سنتين ، افتتحت الجماعة معرضها الثاني في نادي خدمة الشباب ، واخذ الدكتور عبد الرزاق السنهوري على عاتقه ، وكان وزيراً للمعارف العمومية حينئذ ، دراسة جميع الاعتراضات التي رفعها اليه بعض المدرسين والمفتشين بكلية الفنون الجميلة . وإن التصريح الذي نشره بعد عدة أيام من افتتاح المعرض في جريدة المصري لزاخر بشتى المعاني في هذا الموضوع ١ :

« إن هذا الفن ليحمل في ذاته معاني شتى . وعلى الرغم من انني لا أستطيع ان افهم بعمق كل ما يعبر عنه ، إلا انني مع ذلك مقتنع تمام الاقتناع انه يمثل عصرنا تمام التمثيل ، وسوف يكون له تأثير حاسم في الفن المصري كله . »

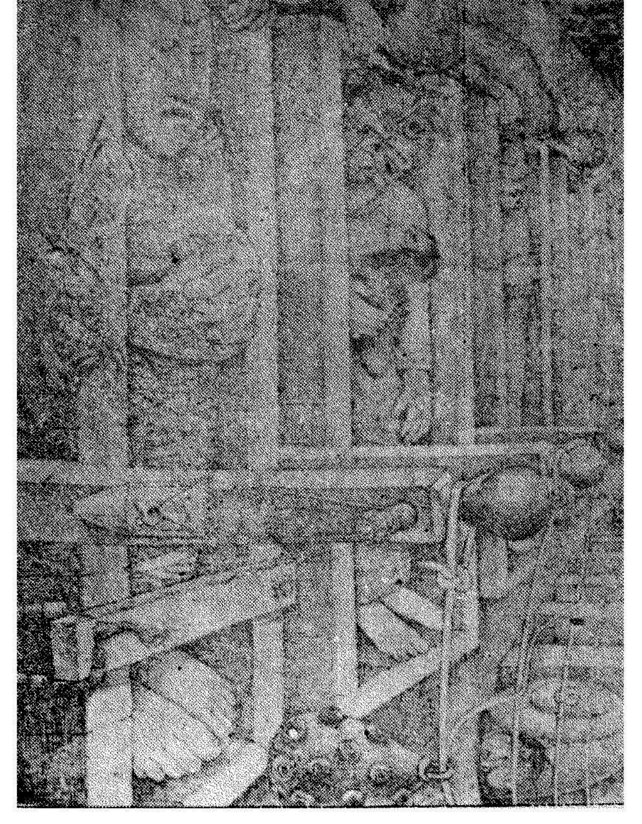
ومع ذلك فقد ثارت مناقشات حامية . وتصدى التربوي مسيو فيولا Viola مع الناقد جورهولد Gurhold للاجابة على مهاجمات الصحافة العربية والصحافة في الخارج . أما مسيو جورج ريمون G. Rémond فقد آزر جماعة الفن المعاصر مؤازرة قوية . وفي متحف الفن الحديث القى الاستاذ حنين يوسف أمين محاضرة تحوي دفاعاً جديراً بالذكر عن كيان الجماعة كان من نتائجه ان بدأ المسئولون يساهمون في انمائها بشكل ملحوظ . وفي نفس العام اشتركت الجماعة في المتحف الدولي بالقاهرة . وفي عام ١٩٤٩ اقامت معرضاً في جمعية الشباب المسيحيين ، وفي نوفمبر من نفس العام أقيم معرض في « الـ « بافيون دو مرسان » Pavillon de Marsan » بباريس ، وكان هذا هو أول اتصال لنا وللكونت فيليب دارسكوت ٢ Philippe d'Arschot

١ جريدة « المصري » يوم ١٩٤٨/٦/٤

٢ يتحدث الكاتب عن نفسه ، فقد شاهد هذا المعرض أثناء إقامته بباريس ومن يومها بدأ دراساته عن الفن المصري . المترجم



شم النسيم – لحامد عبد الله حامد



تكوين – لعبد الهادي الجزار

بأعمال سمير رافع ، وعبدالهادي الجزار ، وحامد ندا . وابتداء من ذلك التاريخ ، شرعت الجماعة في تنظيم معارض منفردة لكل فنان على حدة نذكر منها المعارض الاولى : ففي نادي المحامين كان معرض سمير رافع عام ١٩٥٠ ، ومعرض ابراهيم مسعوده في الليسيه فرنسيه من نفس العام . وفيما بين عامي ١٩٥١ – ١٩٥٢ أقام الجزار وكمال يوسف معرضاً في متحف الفن الحديث ، بينما نظم حامد ندا معرضه في نادي المعلمين بالجزيرة . وفي سنة ١٩٥٤ أقام مجلي ومحمود خليل ١ معرضيهما ، الاول في نقابة الصحفيين والثاني في جماعة الصداقة الفرنسية . وقد ساهم جميع اعضاء جماعة الفن المعاصر بأعمالهم في المعارض التي اقيمت في متحف الفن الحديث سواء في القاهرة او في الاسكندرية .

***

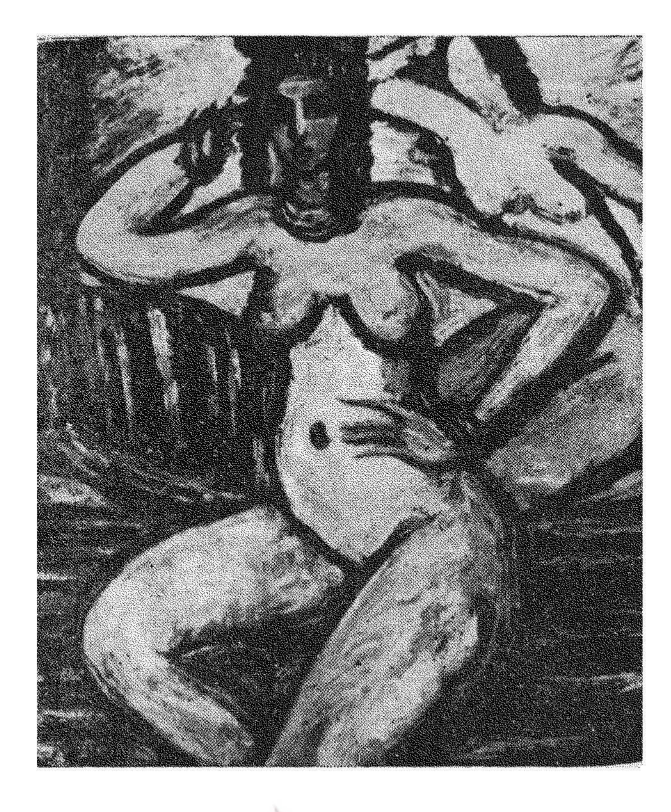
وقد ذكرنا كل هذه الحقائق جميعاً لاحساسنا بأنها ذات اهمية كبيرة في فهم التطور التاريخي للرسم المصري . واننا لنرى ان من المفيد جداً لاتمام هذا الفهم ، ان نبحث عن الصفات المشتركة التي تدني هؤلاء الرسامين من بعضهم وتؤلف بينهم الى الدرجة التي يكونون فيها جماعة تجد نفسها الآن في مقدمة حركة صاعدة للفن المصري . وربما كانت العوامل التي تجمعهم هي المنابع التي يستقون منها فنهم ، والوحدات الجزئية المتجانسة في نوعها . وذلك ايضاً هو ما يميز كلاً منهم عن الاخر بشكل طبيعي .

ويتضح لنا ، بشيء من التامل ، ان الجميع جادون في

١ توفي هذا الفنان الشاب في اكتوبر الماضي عن اربعة وعشرين عاماً . المترجم

البحث عن اقامة علاقة متينة بين البيئة ، التي هي موضوع دراستهم ، وبين الفلسفة التي تكونها هذه البيئة لنفسها ، من ناحية أخرى بين روح التكنيك وبين توافقه مع الموضوع الذي يعالجه . وعن طريق هذه العلاقة المزدوجة تتجلي بوضوح الصفات النفسية للفنان الذي هو مؤلف اللوحة .

وان القيم الجمالية التي خلقتها الجماعة ، مهما كان اختلاف كل فرد من افرادها عن الآخر في الظاهر ، تتجه داخلياً إلى اقامة مركب من العواطف ينزع الى التعبير عن المصرية



راقصة من بلاد النوبة — لحسين يوسف امين

انه من آثار الكتابات العربية في عصورها الاولى ، يسرى خلال مجموعة من اعمال الجزار ، ونوعاً من السكونية Statisme التي تكاد ان تكون فرعونية تسم اشكال ندا القلقة . واذن فاننا نلاحظ ان الذي يميز كل واحد من هؤلاء الفنانين الثلاثة نراه موجوداً عند الاثنين الآخرين ، وان الثلاثة يحدثونك ، كل بلغته الخاصة ، عن الخوف الذي يسود الحياة الشعبية في مصر ،عن عاطفة الشؤم التي تثقل كاهل هذا الشعب وعن الثورة العاجزة في مواجهتها للوراثة ،وعن استسلام من يفكر

الصادقة في كل شيء من خلال المشروع الذي يقوم الفنان بتنفيذه ، حتى اننا نجد هنا في مصر نزعة تعبيرية متفردة تمام التفرد . فما دامت لا تستعير من الغرب سوى الايقاع الشكلي ، فانها تصبح في صميمها وطنية تماماً . (وهذا هو الذي يعطي اهمية لابحاث الاستاذ حسين يوسف امين ، التي تعتبر نقطة الانطلاق في خلق بعض الامزجة التحليلية تجسدت قيمتها فيما بعد في شخصية ماهر رائف مثلا) . والحقيقة ان مجموعة « المستحمات » و « مناظر المقطم » بالرغم من ان الروح التي صنعتها تظل مخالفة لمفهوم رائف ، فانها لا تنفى وجود النظام التحليلي كاملاً كاساس لاعماله . وفوق ذلك فان دراساته تلك تتكشف عن شخصية غضة ومحمومة . وإنا لنلاحظ دوماً في رسوماته النادرة ان صلابة طريقته في الاداء ومهارته في التكوين تنضوي جميعاً تحت تناسق شخصي اكيد : يشهد على ذلك لوحاته المسماة «راقصة نوبية » و«الفنانون الشعبيون .»

والقيم الجمالية للجماعة كذلك ، تؤدي الى الرمزية التي تلعب في الحقيقة دوراً متسلطاً في اعمال كثير من اولئك الرسامين الصغار ، على الرغم من ان هناك نزعة عقلية زخرفية تستدعي في الذهن طريقة الارابيسك Arabesque ، تسود في اعمال رافع مثلا ،وان هناك نوعا من الحفر Graphisme ، يبدو

داخل هذا الجحيم الابكم للقدر، هذا الاستسلام الذي تفسره خيبة الآمال المتوالية ، والهزائم التي منيت بها الروح المناضلة ، وتستطيع المعرفة ان تلقي عليه ضوءاً كاشفاً . وبينما نرى الجزار يحقق هذه الفكرة مثلا تحقيقاً عميقاً بواسطة التأثير الذي يحدثه عن طريق التراث الروحي للاجداد ، فاننا نجد ان كمال يوسف ينصهر فيها منطوياً اكثر فاكثر على المعضلات البنائية للشكل . واننا لنرى كذلك انه بينما يطور مسعودة في رسوماته حساً شعرياً عالمياً ، ويجهد رافع في البحث عن نوع من العالمية في التصوير ، فان الاثنين يعرضان العوالم الاخرى كحلم ، كشيء يظل دوماً هارباً من المتأمل الذي يعاود اكتسابه ببطء . ويتخذ الاثنان أيضاً كنقطة لانطلاقهما القدر التراجيدي والهمود اللذين يغلفان الحياة المصرية ، ويكوّنان جوهر « العالم المصري » .



ترجمة وحيد النقاش



ليست قاعات متحف اللوفر ، في باريس ، الغاصة بالزائرين في كل ساعة من ساعات النهار ، مكاناً مختاراً لقراءة الرسائل الشخصية . ولكن فتى غريباً اسود الشعر اسمر المحيا كان يقف في هذا المتحف في قاعة واسعة غطت جدرانها لوحات رائعة لفناني فرنسا في عهد الامبراطورية الاولى ، بدا كأنه قد تعمد ان يقرأ رسالة له في هذا المكان دون ان يأبه للزائرين المتتابعين ، المتنقلين من لوحة الى اخرى ، المتطلعين اليها عن بعد ، المتمعنين فيها عن قرب ، المتحولين من ناحية الى ناحية ليتبينوا من كل صورة دقائقها في مختلف زوايا المنظور . اقترب هذا الفتى اولا من لوحة كبيرة كانت تغطي جزءاً من احد جدران القاعة التي كان فيها ، وبعد ان انحنى كأنما يريد التثبت من اسم تلك اللوحة واسم الفنان واسمها ، ابتعد قليلاً حتى امكنه ان يشمل الصورة بنظرة واحدة ، ثم لم يلبث ان اخرج من جيبه مغلفاً فضه عن رسالة مطوية . ودون ان يحيد الفتى الغريب عن موقفه ليفسح لمن يليه من رواد المتحف ، رفع الرسالة الى مستوى عينيه وطفق في قراءتها لنفسه .

كان يبدو من حركة شفتي الفتى الغريب حركة خفيفة اثناء قراءته الرسالة انه لم يكن يتفهم لغتها بسهولة . ذلك لانها كانت مكتوبة بغير لغته ، كانت مكتوبة بالانكليزية وهي لغة كان الفتى يعرفها دون ان يجيدها الاجادة التامة . لذلك كان يقرأ ببطء ويهمس بالكلمات ليستعين بلفظها على تفهمها . ما الذي كانت تقوله تلك الرسالة ؟ ... ان هذه هي ترجمتها :

ايها العزيز :

انت الآن في متحف اللوفر قد انتهيت الى القاعة التي وصفتها لك . قد تكون لوحات دافيد وجيريكو واضرابهما تلك الصور الرسمية الحافلة بالاردية الارجوانية والدانتيلا المهذبة قد لفتت نظرك وانت تزور اللوفر لاول مرة . ولكنك معي فيما اعتقد بأن هذه اللوحات على كمالها ليست هي الفن الصحيح . وراءك صورة تملأ جداراً بكامله ، لوحة تتويج نابليون . هل تعلم ان ليتيسيا بونابرت ، ام الامبراطور ، لم تحضر الاحتفال ولكن دافيد اثبتها في لوحته رغم انف الحقيقة التاريخية ؟ ما كان الفنان المسكين يستطيع ان يفعل غير هذا ، فقد تكلف البلاط الامبراطوري ثمن حلة فخمة للسيدة الوالدة لا بد للجماهير من ان تراها ولو في صورة على جدار ... خير من كل هذه اللوحات المترفة الباردة لوحة في زاوية القاعة التي انت فيها او التي تليها ، ارجو ان تكون استوقفتك كما استوقفتني مرات . ان اسمها « الاختان » لشاسيرو . كم احب هذا الفنان ذا الريشة العذبة اذا رسم الحنان ، الملتهبة اذا رسم الرغبة والشهوات .

ليس هذا ما اريد قوله لك . لقد وعدتني ان تختار لزيارة اللوفر يوماً جميلا ، مشرقة شمسه . ورجوتك ، كما كان ملوك سالف الازمان يطلبون من قادة جيوشهم ، الا يفضوا الاختام عن اوامرهم قبل بلوغ اسوار المدينة المهاجمة ، رجوتك ان لا تفض رسالتي الا امام لوحة معينة سميت لك اسم راسمها . اذن فالشمس ساطعة الآن في ساحة قصر اللوفر ، وعلى ازهار حديقة التويلري وعلى امواج السين ، وهذه اشعتها تتسلل من السقف الزجاجي للقاعة التي انت فيها فتضيء ولا تبهر . في هذا الضوء المصفى الذي تكتسب فيه الوان الاجساد العارية المرسومة رواء طالما فتنني كلما وقفت موقفك ، في هذا الضوء تطلع يا حبيب القلب الى الصورة التي تقف امامها ، تطلع واذكر ، على كونك بعيداً عن فيلا كارلوتا على شاطىء بحيرة كومو ، انك امام صورة الحب والنفس ، صورة آمور وبسيشيه ...)

هنا رفع الفتى الغريب رأسه متطلعاً ، مطيعاً بذلك الكلمة الآمرة التي قرأها في الرسالة . تطلع الى السقف الزجاجي فوقه الذي كان يخترقه نور صاف متجانس لعله كان يحسبه نوراً صناعياً لولا ان الوهج الذهبي فيه كان ينبىء بانه نور الشمس قد اخترق زجاج السقف . تطلع الى الناس حوله والى اللوحة التي كان يقف حيالها . كان يعلم وقد قرأ الصفحة المعدنية تحتها ان هذه اللوحة صورة امور وبسيشه ، وانها من رسم البارون فرنسوا جيرار . وكان جمال اللوحة وروعة موضوعها وتلك الالوان البديعة التي بدا فيها الجسمان العاريان ، جسما آمور وبسيشيه ، وقد انحنى آمور مقبلاً في ضياء الفجر حبيبته الغافية ، كل ذلك كان خليقاً بأن يستغرق من الفتى نظراته وخوالج ذاته . ولكن هاتين الكلمتين ، آمور وبسيشيه ، قد احيتا في نفسه ذكرى ، ان لم تكن قديمة ، فقد حالت بينه وبينها ايام طويلة ومسافات بعيدة . ملأت عليه تلك الذكرى نفسه ، ولم تكن وقفته حينذاك وقفة قارىء رسالة ولا مستعيد ذكريات سالفة ، فتراجع الى مقعد مستطيل وسط القاعة ، وهناك جلس واضعاً ساقاً على ساق واخذ وهو يتطلع الى آمور مقبلاً بسيشيه يستعيد في خاطره لحظات ذلك الصباح ، منذ شهرين ، على ضفة بحيرة كومو في شمال ايطاليا ، وعلى افريز ذلك المقهى في ضوء الشمس الساطعة وفي مهب نسيم منطقة البحيرات العليل .

في ذلك الصباح حين عجز الفتى الغريب ، وكان غريباً في تلك البقعة من ايطاليا مثله في متحف اللوفر بباريس ، حين عجز الفتى الغريب عن افهام ساقي المقهى الأيطالي قصده ، سمع صوت فتاة تخاطبه بالانكليزية :

ـ هل استطيع معاونتك ايها السيد .

فالتفت الفتى الى مخاطبته . كانت الفتاة تلك التي كانت تجلس منفردة على مائدة على يمينه ، والتي لفتت نظره عند دخولها المقهى بشعرها الأشقر المجدول ضفيرة واحدة منحدرة على كتفها الايمن ، ولقد لصقت بقمة رأسها قلنسوة لاطئة كقلنسوة الرهبان الفرنسيسكان . وقد تبين حين التفت اليها ان في محياها من معـــاني الجمال ما يسترعي الانتباه غير جديلة شعرها . فعدا ثغرها الورد المضموم كان لها عينان واسعتان طويلتـــا الاهداب وحاجبان كثان مستقيمان يكاد ان يحسبها لفتاة من بلاده لولا ان شقرة شعرها ومحياها الذهبي الوجنتين كانا ينبئان بانها من بنات الشمال . شكر لها معونتها بحرارة وأدار كرسيه حتى اصبح مواجها لها ، وقال :

-- اعذريني يا آنسة على سوء نطقي للانكليزية ، ولكن هؤلاء الناس لا يتكلمون غير الايطالية . اني احاول ان اعرف طريقة الوصول الى فيلا كارلوتا في كادنابيا ...

فمدت الفتاة على منضدتها خريطة كانت مطوية في يدها واخذت تتبع باصبعها شاطىء بحيرة كومو . فسألها وقد سره ان يكتشف ان بينهما امراً مشتركاً:

- ارى يا آنسة انك مثلي في رحلة سياحة !

فضحكت دون ان ترفع بصرها عن الخريطة وقالت .

- نعم . ولكني سائحة متواضعة . بيننا وبين كادنابيا ثلاثون كيلومتراً، وتستطيع ان تختار لنفسك احدى طريقتين للذهاب اليها: بالتيليبوس، اوباحد الزوارق التي تعبر البحيرة. اما انا فان وسيلتي الوحيدة للتنقل دراجتي ...

واشارت الى دراجة نارية صغيرة من نوع الفسبا كانت في ركن الشارع امام افريز المقهى . فانساق الفتى وراء هذا الموضوع من الحديث ممتدحاً لها اسلوب السياحة هذا الذي تتبعه مبيناً لها كيف ان التجول على الدراجة يكفل لها ما يتوق هو اليه من استقلال في التنقل ومتعة في التأمل . فاصغت اليه الفتاة طويلاً قبل ان تحدجه فجأة بعينيها الواسعتين وتقول له :

- ولماذا في كادنابيا فيلا كارلوتا بالذات ؟

ففتح الفتى دليل منطقة البحيرات الذي كان بيده على صفحة الآثار الفنية واشار إلى فقرة منها باصبعه داعياً إياها الى ان تقرأ . فابتسمت الفتاة وقالت:

- اذن فهذا هو السبب . ألى هذا الحد يعجبك كانوفا ؟

فلم يجب . والحق انه لم يكن يعرف بماذا يجيب . فما كان له أي رأي حول فن كانوفا بين النحاتين ، ولكن الدليل الذي بين يديـــه كان يعطي لهذا الاثر الفني الذي تحتفظ بـــه فيلا كارلوتا على شاطىء بحيرة كومو ، من آثار كانوفا ، اهمية كبيرة . وهذا وحده وليس وله بفن كانوفا بالذات هو مادفعه الى البحث عن وسيلة الوصول الى كادنابيا .

وعادت الفتاة ذات العينين الواسعتين الى السؤال :

- أصحيح ان رحلة الفسبا تعجبك ؟

قال : اني اغبطك على مثل هذه الرحلة .

فقالت بهدوء ، بينما عيناها تلفانه بنظرة غامضة :

- ان جولة على شاطىء البحيرة في هذا الصباح بديعة . اذا لم تزعجك صحبتي فان دراجتي تستطيع ان تحملنا كلينا الى كادنابيا ...

وكان هذا فوق ما كان يخطر ببال الفتى او ما كان يؤمله ، فتقبله جذلاً ، وحمد حظه اليوم في لقاء هذه الشابة الجميلة . ولما تقدمتـــه الى الدراجة اشارت له الى مقعد القيادة وقالت : — سأجلس وراءك

فابتسم محرجاً وهو يقول :

- ولكني لا اعرف قيادة هذا النوع من الدراجات .

فارتفع حاجباها الكثيفان المستقيمان ، وقالت في تردد مستحب :

- هل ترضى ان تجلس ورائي اذن ؟

فلم يدر بماذا يجيب . كان سؤالها يطـــوي في ثناياه انه ليس من المستحسن ان تسوق الفتاة ويقعد الفتى ، ولكن لم تكن هناك وسيلة لأن يصحب هذه الصبية الفاتنة غير هذه . فضحك قائلاً في مرح :

- ولم لا يا عزيزتي ؟ الى فيلا كارلوتا ...

فهتفت و كأنما اعداها مرحه :

- نعم الى فيلا كارلوتا، لنحج الى رائعة كانوفا ... آمور وبسيشيه...

حين بلغ الفتى الغريب في خواطره هذا المبلغ تذكر انه يقف الآن في متحف اللوفر امام لوحة آمور وبسيشيه ، وانه لم يتم بعد قراءة الرسالة التي يحملها في يده . فخفض بصره الى صفحات تلك الرسالة وطفق يقرأ :

« ... انك أمام صورة الحب والنفس ، صورة آمور وبسيشيه...

حين عرضت عليك معونتي أول الامر لم يخطر ببالي شيء اكثر من ان أترجم بينك وبين خادم المقهى . فهمت انك غريب، ولم الق قط بالا الى ملامحك. فلما وضعت يدك على الدليل لتريني ان كل غايتك من سفرة بعيدة في البحيرة رؤية التمثال في دارة منعزلة، خطر لي ان رفقة محب للفن مثلك ، شاب اسمر المحيا فوق ذلك ، جديرة بان تغتنم . كانوفا ؟ إني لا اعجب بتماثيله ولا احب اسلوبـــه . ان نساءه مسترخيات ورجاله مخنثون . هل رأيت تمثال نابوليون في متحف بريرا في ميلانو ؟ لقـــد اراد كانوفا ان يمثل الامبراطور بقيصر فجاء كاحدى نساء بوتشيللي الحبالى في لوحة الربيع . لا مثال بعد رودان ، وهناك مثال واحد قبله هو ميكل انجلو . ألأنك شرقي احببت الطراوة واستدارة الاعضاء الملس في تماثيل كانوفا ؟ ام لانك عنيف في ذاتك اعجبت بالوداعة في عناق عشاقه ولمسات ازميله ؟

اما انا فاني مسحورة بالعنف البادي في انغراس اصابع ذلك الجبار ، « مفكر » رودان ، في صخر قاعدته ، وبكل عضلة ناشزة في اطراف « اعيان كاليه » تمثاله المشهور .

كنت قد رأيت تمثال آمور وبسيشيه لكانوفا في مجموعة صور فنية منذ زمن بعيد ، فكان في رأيي خيالاً شاحبــاً من تمثال القبلة « لرودان » ، على سبق كانوفا لصاحب باب الجحيم في الزمن .

ولكني لم احدثك بهذا لأني لم اكن حريصة على ان ترى روائع الفن بعيني انا . كنت ورائي على مقعد الفسبا الخلفي ونحن نصعد في طريق كادنابيا المحاذية للضفة ، تلك الطريق الجميلة دوماً ، وفي ذلك الصباح بصورة خاصة . على يميننا كانت البحيرة تجعد وجهها الزوارق الشراعية المتهادية بهوادة ورشاقة وتخـــدده الزوارق البخارية المنطلقة بعنف وسرعة ، بينما يتلون هذا الوجه بكل الوان الجانب الايسر من الطيف ، بين البنفسجي والاخضر ، حسبما تقع اشعة الشمس على سطح البحيرة او يحجبها عنه سحاب او ضباب . اما على يسارنا فقد كانت الحدائق والمنازل والسفوح المعشبة تعج بالحياة ويتهادى في مراتعها الجمال . كنت وانا اسوق الفسبا احس بنشوة الحياة تتسرب الي مع النسيم المندفع الى اعماق رئتي الملهب وجنتي، العابث بشعري والمتسلل ببرده بين الطريق وجلدي : ولكني بعد ان جزنا بشرنوبيو مسرعين وسلكنا تلك الطريق الضيقة المرتفعة احسست باحدى يديك يدك اليمنى على وجه التأكيد، تمس خصري، حركة دفاع ذاتية منك حين اسرعت بدراجتي في احد المنعطفات الحادة دون وعي مني الى اني احملك ورائي . ولكن هذه اللمسة التي ما اردتها انت إلا رفيقة صامتة الهبت شعوري واثارت في نفسي عاطفة غامضة ، لذيذة في غموضها ، لاذعة في لذتها . وفي كل هـــذه الطريق بين شرنوبيو وكادنابيا لم يسبق في فكري ولا في احساسي غير معنى واحد ، هو اني احمل قدري ورائي . من اين تسرب هذا المعنى الى نفسي ؟ لست ادري ، ولكني كنت احسه قد اخذ علي جوانب ذاتي ، واشعر لا بأني امامك اقودك على دراجتي بل انك ورائي

تسوقني الى مصير انت حتمته علي. لم تكن طريق كادنابيا في اعماق شعوري حينذاك طريق نزهة صباحية لرفيقين شاب وفتـاة . بل كانت درب الشوق لصوفيين متعاقدين بالخناصر الى غاية هي مكة الاشواق ، ممثلة بذلك التمثال الذي يجثو فيه إله صبي عـار على حورية من بني البشر مضجعة ، والذي اسمه آمور وبسيشيه ! لعل الريح البـاردة التي كانت تلفح جبيني قـد ثلجت الدم في رأسي فاخذت تبدو لي ذلك وعني تصورات كتصورات التائـه في ثلوج القطب او الراكض وراء سراب الصحاري . كنت ورائي فلم اكن اراك ، ولكني كنت احس بك واحس بنظرات عينيك الشرقيتين تنزلق على اهداب جفونك قبل ان تصيب عنقي وكتفي العاريين . ومثلما كنت احس ببرودة الريح على جبيني ووجنتي كنت احس بلهيب نظراتك يلذع كل ما يقع عليه من جلدي . حتى وقفنا عند باب ذلك القصر الانيق المنعزل ، بسلمه المزدوج وغابـة السرو الممتدة وراءه، فيلا كارلوتا .

ستظل ذكرى اللحظة التي وقفنا فيها في تلك الزاوية من الردهة الرئيسية في فيلا كارلوتا اعذب ذكرى، لا في رحلتي ولا في عامي، بل في حياتي كلها ، لاول مرة اكتشف سر الجمال في انثناءات الاصابع التي نحتها كانوفا ، وروعة الانحناءات في عناق الاعضاء المتخالفة من جسدي العاشق والمعشوق . لم تكن عضلات آمور متقلصة ولا اصابع قدمي بسيشيه منضمة تعانق اصابع قدمي عاشقها كما في « قبلة » رودان ، بل كان احـد ذراعي آمور يلف قد حبيبته والآخر يداعب بانامله المشيقة ما بين خدها واذنها ، بينما كانت شفتا بسيشيه منفرجتين في استدعاء، واصابع قدمها اليمنى متباعدة منطلقة في عطاء . هذا التمثال البديع كان يمثل الشوق الملح مثلما يمثل تمثال رودان الوصال العنيف . في تلك اللحظة ونحن مأخوذان بروعة ما نحت ازميل كانوفا الساحر ، وجو الردهـة المقفرة مفعم بذلك الشوق الملح ، شوق آمور الى بسيشيه، اقترنت شفتاي يا حبيبي بشفتيك ... »


القبلة — لرودان

عند هذا المقطع من الرسالة رفع الغريب عينيه متطلعاً الى اللوحة التي كان يواجهها، فخيل اليه انه لم يكن يرى فيها صورة آمور وبسيشيه على صفحة من قماش بل كان يراهما في تمثال كانوفا على قاعدته في اقصى الردهة المربعة من فيلا كارلوتا . وعادت به الذكرى، كما لو كانت شريطاً سينمائياً يسير باتجاه معاكس لزمن التقاطه، الى تلك الطريق الفريدة الأخاذة المناظر التي تمتد بين كومو وكادنابيا مخترقة شرنوبيو على شاطئ البحيرة. انه يذكر في وضوح تلك اللحظة التي اشارت اليها الرسالة حين مس بكفه ، ثم ضم بذراعه خصر الفتاة ذات الحسن الفاتن التي كانت تسوق به الدراجة . كان بصره قد كل من التلفت الى مجالي الجمال في الطبيعة حوله فاستقر لبرهة على نقطة من العنق ، موردة في شحوب، كان ينحسر فيها الشعر عن النقرة ليتجمع ذؤابة غليظة مفردة تنحدر من فوق المنكب الايمن على نهود الصدر . أغريت عيناه بتلك النقطة من العنق فراح يتأمل فيها تأمل المفترس. ان مجالي الفتنة في وجه امرأة وفي جسدها وافرة كثيرة المدد ، الا انه لم يتح له في مرة ان ينعم النظر في نقرة عنق جيل كما اتيح له في جلسته هذه وراء حسناء تسوق به دراجة. خطر له ان ينحني فيمس بشفتيه هذا الزغب الذهبي الذي كان يتراءى لعينيه متموجاً، لامعاً، او كامداً حسبما يميل العنق ويغمر الضوء النقرة او ينحسر عنها خطر له ذلك ولكنه لم يحققه وانما انحدر ببصره الى الجسد البديع التكوين الذي كان على مقعد القيادة امامه ، ولم يتمالك نفسه في هذه المرة عن ان يمد يده ليمس بها كشح هذه الحسناء ثم ليضم خصرها بذراعه ضماً رفيقاً اول الامر عنيفاً بعده ما كان ابرأها من طفلة حين ظنت، وهي تقارن في خلدها بين فن رودان وفن كانوفا في نحت التماثيل، ان كفه العريضة المستريحة على هضيم كشحها انما كانت تبحث عن مستند لجسمه عن السقوط عند انعطاف الدراجة في منعرج الدرب... ما كان ابرأها من طفلة! اما هو فقد احس بأنها اصبحت له منذ اطمأنت يده على ملفوف قدها ومنذ احس بحرارة جسدها الفتي تدب الى كفه التي ثلجها النسيم البارد. فما ضمتها القاعة المربعة من فيلا كارلوتا وانتهيا الى تمثال آمور وبسيشيه سره ان يقوم التمثال الذي سعى اليه من كومو في ردهة مقفرة من الزوار وان تعزل اساطين الرخام بينهما وبين اعين الحراس الفضوليين. فوقف وفتاته امام التمثال وحيدين في السكون الشامل والنور الشاحب. حينئذ، في الوحدة والسكون وفيض العواطف التي تغمر مشاعرها ويجيش بها صدره ضم الى صدره القامة المطواع التي كان يهصرها بذراعه، وقارب رأسه من رأس الحسناء التي كانت الى جانبه بأدنى مما قارب به كانوفا رأسي تمثاله ، ثم التقط بشفتيه شفتي فتاته في قبلة همت بها شفاه آمور وبسيشيه منذ مائة وخمسين عامـاً ولم تبلغها الى هذه اللحظة ...

وعاد الفتى الغريب الى رسالتها التي كانت تقول :

« كانت قبلتنا الاولى في ظل تمثال آمور وبسيشيه. وكان حبي لك مثل حب آمور لبسيشيه: حباً في الظلام. هل كان بمقدوري ان احبك على غير هذا التمثال؟ ان آمور اله الحب، الذي عشق بسيشيه وعشقته حتم عليها كي يستمر حبهما ان لا تحاول رؤيته في النور. فكان يطوقها كل ليلة في جنح الظلام ويودعها في نومها بقبلة عند منبلج الفجر. حاولت

بسيشيه ذات ليلة ان تراه على ضوء المصباح وهو نائم ، فلما فعلت بهرها جماله، ولكن قطرة من زيت المصباح سقطت على وجنته فأيقظته . فكان ان خسرت بالنور حبها الذي صانه الليل وترعرع في الظلام .

انت الآن ايها الحبيب امام آمور مقبلاً بسيشيه في لوحة جيرار . لذا اخترت ان تقرأ رسالتي عند هذه اللوحة وأن تعرفني، ان تكتشف سري امامها. وذلك لتغفر لي وانت ترى الهناءة العريضة التي تنضح بها ملامح بسيشيه الغافية والحب الغامر الذي يشع من محيا آمور مقبلاً حبيبته ، لتغفر لي وانت ترى هذا وتلك حرصي على ابقاء ما اقوله لك الآن ملفلفاً في الظلام كسر حب هذين العاشقين الازليين . كم نازعتني نفسي في اعقاب الليل التي ضمتنا معاً ان اوقظك من نومك واضيء لك المصباح... بان اقص عليك قصتي . ولكني كنت اخاف مصير بسيشيه. ربما ارضى غرورك كرجل حينئذ ان تسمع حكايتي، ولكني كامرأة كنت مهددة بأن افقد من نظراتك الحنو ومن ذراعيك الرعـاية ومن نفسك الاحترام . اما الآن بعد ان بعدت عنى ، وبعد ان جهلت من انا واين انا، فلن يضيرني ان اضيء لك المصباح والقي النور، لا على محياك الجميل ، بل على حقيقتي انا...

ان اسمي رينات حقاً ، ولكن فيلهابر الذي زعمت لك انه اسم اهلي اسم خيالي ، وكذلك اسم القرية التي نسبت نفسي اليها زاعمة لك انها تقع على ضفة الالب قرب هامبورغ . وليس ابي فندقياً ، ولكن امي ورثت عن جدها قلعة قائمة على قمة ما في طريق العنب والذهب المطلة على الدانوب فلما تغيرت علينا الدنيا اخذت تستضيف في قلعة اجدادها ضيوفاً مختارين يدفعون بطيب نفس اجر اقامتهم في حجرها القديمة التي استضافت في ذات يوم ريكاردوس * قلب الاسد ، محاطين بذكريات الامراء الفرسان في عصور الحروب الصليبية . ان النبالة الطبقية واللقب العريق لا يجران مغنماً في ايامنا هذه ، ولكن امي حريصة على ان تسير جهدها على تقاليد آبائها . ومن تقاليد اولئك الآباء ان أزف الى صاحب لقب مثل اهل امي وأبي بعد الفصح القادم ، وان لم يكن في تقاليدهم ان القاك على ساحل بحيرة كومو هذا الصيف . ولكني لقيتك هناك وتقبلت ، في ساعة نسيت فيها نفسي ، شفتيك في فيلا كارلوتا وآمور وبسيشيه علينا شاهدان .

لماذا اخفيت عليك امري، لماذا كذبت عليك ؟ طالما سألت نفسي هذا السؤال فلم تجد عليه جواباً ، بل لعلها وجدته ولكنها لم تجرؤ على مصارحة ذاتها به . كيف استطيع اذن ان اصارحك ؟ ... فوداعاً ، ولا تحاول ان تجد لي اثراً ، فانك لن تقدر . يمكنك الآن ان تحل نفسك من كلمات الحب التي همست بها في اذني حارة صادقة تحمل ذوب قلبك ، فما انا الا فتاة مغامرة اوهمتك بأنها حرة بينما رجلها ينتظرها . ويمكنك الآن ان تنظر بعين الاستخفاف الى الفتاة التي اعجبك حسنها وعجبت من احاطتها بأمور كثيرة احاطة لا تتفق مع بساطة نشأتها ، وسحرك — اما كنت تقول هكذا؟— نبل تصرفاتها، فما انا الا ارستقراطية متفسخة احبت ان تطلق نفسها على سجيتها قبل ان تدخل القفص الذهبي . اني بسيشيه التي اضاءت المصباح ففضحت نفسها ، ولكني كذلك بسيشيه المحبة ، فهل يضيرك ان اقول لك ، وهل تصدق اذا قلت لك ، اني احبك؟ أرجوك.. تأمل في لوحة جيرار امامك واذكر مرة اخرى اني لم اخدعك عن نفسي الا لانني اردتك لنفسي اطول ما يمكن من الزمن..»

رينات

فرغ الفتى من قراءة الرسالة ولكنه لم يرفع رأسه ليتأمل في لوحـة جيرار . كانت على شفتيه ابتسامة خفيفة ، ابتسامة اختلط فيها الاشفاق بالسخرية بالرضى عن النفس . ان ما كتبته رينات قد ارضى حقاً غروره، ياهؤلاء النساء ! لماذا كل هذه الحرارة في كلمات على ورق ؟ ان في هذه الكلمات ضميراً قلقاً وقلباً يتقد ، والامر ابسط من كل هذا ، واعذب .

كانت علاقته اياماً معدودة برينات نعيماً لكليهما، الا انه بينما حمد هو حظه على هناء هذه الايام اخذت هي تبكي حظها على انه ليس حباً دائماً. هكذا المرأة كل آن في مجال الحب ، لا تقع على لذة الا تمنت ان تستحيل سعادة وليس هذا في منطق الامور الواقعة ولا في منطقه هو ، الفتى الغريب . لقد احبته رينات ، لقد كان موقناً بذلك من تصرفاتها في تلك الايام التي عاشاها معاً . وقد تقبل منها قصتها عن نفسها انها ابنة فندقي مقيم في جوار هامبورغ دون ان يخامره شك في ذلك . وما الذي كان يهمه منهـا اكانت فندقية او ابنة امير ؟ كان حسبه منها ان تطوقه بذراعيها وان تسبل عليه شعرها الكثيف بعد ان تحل ضفيرتـه المفردة فتغمر باسلاكه الذهبية وجهه وتمسح بها مداعبة شفتيه . وكان يكفيه منهـا وهي ذات الروح الذكية والذهن المتقد والجسد الجميل ان تشعره في جو الرجـل والمرأة فيه ندان ، انه سيد لها : تنطق بذلك نظراتها وتطامن روحها واستخذاء جسدها . كل ذلك بالنسبة اليه ذكرى ، وقد زاد في عذوبة الذكرى معرفته ان رفيقة تلك الساعات الهنيئة لم تكن فتاة من غمار القوم، بنت صاحب فندق في قرية المانية ، بل كانت ابنة نبيلة المحتد ملك اجدادها القصور واستضافوا الملوك على ضفاف الدانوب ! ورفع رأسه الى لوحـة البارون فرنسوا جيرار فرأى فيها بسيشيه نائمة عارية قد توهج جسدها بلون وردي مذهب، فخيل اليه انه يرى في غفوتها رينات على ذراعه في غرفتهما في فندق ميرالفو . لقد احب بسيشيه ، يعني رينات ، حب ليلة ، حب مغامرة ، فما اشوقه ان يحيا هذه المغامرة من جديد ، ان يلقى رينات مرة اخرى فتقوده بالفسبا عبر القرى الايطالية الصغيـرة المبعثرة بين البحيرات في عالم عابق بالجمال منتش بالفن والحب. فأين هي رينات الآن؟..

وفجأة تذكر ان عنوان رينات الذي في مفكرته هو عنوان زائف ، وان ليس هناك على نهر الالب قرية اسمها بلكيدة ، وان كانت فليس في تلك القرية فتاة اسمها رينات فيلهابر ! فاحس عندئذ ان شيئاً قد تحرك في سويدائه مذعوراً ، وتصلب جسده لحظة حين ادرك بان هذا الشيء ليس غير حبه ، حبه لرينات ! لم تكن رينات مغامرة بل حباً حقيقياً ... هكذا قال لنفسه . ولكن منذ متى اصبح حبه لها كذلك ؟ اترى معرفته بنبل اصلها ، وهو الذي ترسب في نفسه رواسب من عبادة الالقاب الطنانة، هي التي اضفت على عاطفته هذا الطابع الحاد ، ام لانه اضاعها ، اضاعهـا الى الابد ، اصبح يحبها ؟... واطرق واضعاً رأسه بين يديه ، مفكراً .

وحين رفع الفتى الغريب رأسه بعد ذلك كانت لوحة جيرار لا تزال في مكانها ، وكان آمور لا يزال يقبل بسيشيه . ان آمور قد احب بسيشيه ما دامت الظلمة تلفها ، ولكن حبه هو لرينات لم يكن الا حين اضاءت رينات المصباح التي خافت منه على حبها . سار الفتى الغريب يجر قدميه في قاعات اللوفر الى الباب ، وفي ذهنه تختلط صور شتى وتماثيل مختلفة لآمور وبسيشيه ، للحب والنفس .

الرقة — سورية — **عبد السلام العجيلي**

* بعد ان عاد ريكاردوس قلب الاسـد من فلسطين فاشلاً في الصليبية الثالثة اسر اثناء اجتيازه اوروبا الوسطى واحتفظ به رهينة في احدى القلاع المطلة على الدانوب ، ويظن انهـا قلعة دورنشتاين بالقرب من كريمس بين مدينتي فينا ولينز من بلاد النمسا الحالية . وهذا ما انتهى اليه الغريب في تتبعه لسير هذا الملك الاسير في أوبته الفاشلة . وقد سها عن بال صاحبة الرسالة انها بهذه الجملة من رسالتها قد فتحت لصديقها باباً من الامل في العثور عليها . ولا بد لنا ان نذكر هنا ان هذا الفتى كان بعيداً في نشأته وثقافته عن التعلق بالآثار الفنية وعن تتبع تاريخ العصور السالفة، الا انه اخذ يهتم بالفن بتأثير آمور وبسيشيه وبتاريخ القرون الوسطى في بحثه عن القلاع القديمة المشرفة على مجرى الدانوب . اما سيره في اثر رينات حتى صخرة دورنشتاين فتلك قصة اخرى ، او تتمة لقصة . ع ٠ ع ٠

٦٠

الرسم الفرنسي المعاصر

الرسم الفرنسي المعاصر «برج بابـــل» حديث، لاسباب كثيرة منها: وفرة الاتجاهات وتصادمهـا، وتمركز الفنانين العالميين في باريس، واعتبار نتاجهم نتاجاً فرنسياً، وعجز النقاد عن تصنيف الفنانين المجددين في مذاهب متمايزة، وتحليل آثارهم الثوروية – الفوضوية.

وقد ظهرت حركة التجديد في الفن الفرنسي، في منتصف القرن التاسع عشر، واستمرت ناشطـــة حتى مطلع القرن الحالي – التاريخ الذي حاول فيه اقطاب «معهد الفنون الفرنسي» الثورة على الثائرين بدعم الطريقة الاكاديمية وتثبيتها تثبيتاً نهائياً.. انها محاولة لم تعرف الحياة، ادى اخفاقها الى سيطرة حركة التجديد سيطرة تامة وطبع الفن الباريسي، نهائياً، بطابع التجديد والثورة والفوضوية.

وقد بذر بذور التجديد في الفن الفرنسي عبقريان غيّرا وجه الفن كله هما «سيزان» و «رينوار». اما الاول فقد انطبعت آثاره بقوة نادرة «تعبر عن شوق، وارادة حازمة» وقد تأثر اول ما تأثر بالطريقة «الانطباعية» التي نماها واكملها في «ايكس»، حيث اكتشف ايقاعات الفن المجهولة. فان «الحقول العارية، القاسية، والتربـة الحمراء المشجرة الصاعدة صوب الهضاب الصخرية راسمة وجهاً صافيـاً على السماء القاتمة.. والذهب المحمر الذي يغسل الهضـاب في ساعة الغروب.. كل هذا مده بعناصر رؤية «بلاستيكية» جديدة..»

فالبيوت في «ايكس» مكتلة تكتل الحجارة و «زوايا السطوح تشكل في الضوء هيئـات هندسية تحمـل الذهن الى تبسيطات ترتبط اسبابها بالعري الفظ اللاصق بالصخور الواقفة حداً عند الافق.. وبعري السماء الصافية من الغيوم، وبعري جذوع الاشجار الذاهبة صعداً في الفضاء». طبيعـة اوحت اليه بالشكل البلاستيكي «المنزه عن الزمنيـة والالتواء والانتفاخ» – الشكل الغارز في التربة غروز الجذور. فقد كان فن «سيزان» فناً وجدانياً «مثل ابيات شعر قوية الوزن والرنة» وقاسياً «قساوة المادة المكثفة» غايتــه «تعميق الصـورة» التي تبلغ بالمتذوق «اوج الذكرى والاحساس[1]»

وكان الثاني – اي «رينوار» – فناناً يسخر «من جميع القوانين.. مقتنعاً – او مقنعاً الناس – ان افراح الحياة لا تعرف الزوال»

ويقول اندريه ليكلرك ان «فن رينوار بديهي لا يعتمد اية نظرية فنية». صور اول مـا صور في الهواء الطلق، فازعجه الضوء وفر منه الى مرسمه في «مونمارتر». وقـد احب «انتظام اجزاء الجسم، ولون البشرة وتكوير الثديين والوركين وانعكاس الاضواء في الشعر» فصـور اجساداً «تفيض صحة وجذلا» واضفى عليها حمرة الشمس.

ففي كل ما صور – مشاهد طبيعية او ازهار – اسبغ على نماذجه «استدارات الابدان العارية وعذوبتها»

ان «سيزان» و «رينوار» كانا رائـدي الحركات الثوروية التي يطلق عليهـا الفرنسيون التكعيبية Cubisme والحدسية Nabi، والاشقري Fauve.

ويؤرخ الفن الجديد بتاريخ انطلاق «ماتيس، وروو، وماركيه» من مرسم «غوستاف مورو» وانضمامهم الى «بـراك» و «ديـران» و «فلامانك» –

مستحمات – لسيزان

طبيعة ميتة – لماتيس

---

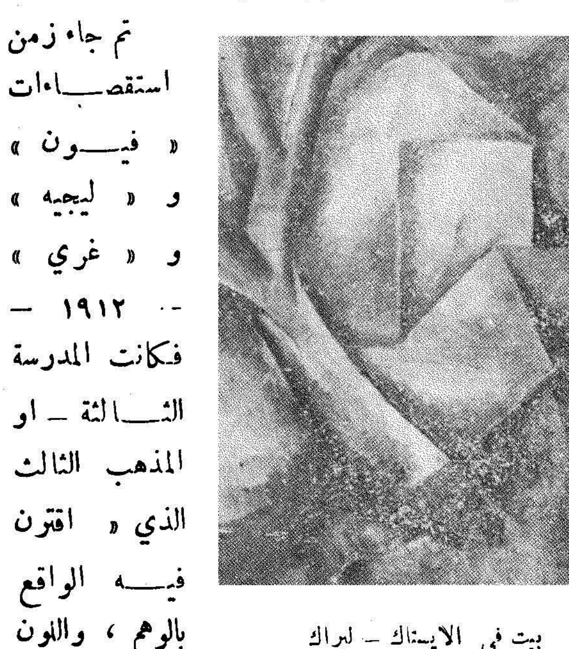
[1] راجع مبحث «ايلي فور» عـن «سيزان».



الانسجام – لرينوار

اقطاب المدرسة الاشقرية – الذين استخدموا الالوان الصافية للكشف عن النور ، باعتبارها غاية بحد ذاتها ، وذريعة للتعبير عن الغريزة ، وتنسيق لوحاتهم « تنسيقاً تملأه المساحات المسطحة » .

وعرف « براك » « بيكاسو » فخلقا عام ١٩٠٨ المذهب التكعيبي – حاصلة « تبسيطات سيزان » – لمعارضة « الفورة اللونية عند الاشقريين » . وقد تخليا « عن كل رؤية معروفة ، وعن كل ملحة بلاستيكية » . واهملا « اللون ، والجو ، والابعاد الفضائية » ووقفا عند « التمثيل الهندسي للاحجام » . فكانت طريقتهما هي التعبير عن النموذج بخطوط هندسية تمثل « ظواهره جميعاً ظاهره ، ظهره ، عرضاه – دفعة واحدة » .



بيت في الايستاك – لبراك

ثم جاء زمن استقصاءات « فيون » و « ليجيه » و « غري » – ١٩١٢ – فكانت المدرسة الثالثة – او المذهب الثالث الذي « اقترن فيه الواقع بالوهم ، واللون بما هو انساني » .

وهنا يجدر القول ان الاتجاهات الثلاثة توزعت الفنان الفرد بصورة يصعب معها ادماجه في احدها نهائياً .

وكانت الحرب الكونية الاولى فاصيبت حركة الفن في فرنسا بالشلل . ومع الهدنة برزت الفردية باجلى مظاهرها ، ونشأت محاولات – كالسوريالية ، والدادية – هدمت كل اتجاه جماعي منظم ، وكل تجمع مدرسي خلاق . وعقبت الحرب الاولى حرب كونية ثانية طرحت بعدها قضية جديدة – قديمة هي قضية الواقعية لكن الاتجاه الجديد يعتبر صورة للفوضى في المفاهيم .

«فالواقعية اليوم (الكلام لجورج ميسون) هي « احترام الارض عند « سيكونزاك » ، وهي التعبير عن الشكل عند « غروبر » ، وهي الايقاعات الملتوية الكاشفة عن الاشباح في الاماكن المظلمة عند «ماسون» وهي الواقعية الاشتراكية عند اليساريين الخ..»

واصعب الصعوبات هو الكلام على « الجيل الجديد » من فناني باريس . واول من غامر وتحدث عن اتجاهاته هو « جان البير كارتييه » .

فما هي التيارات الجمالية التي تتجاذب الجيل الحديث ؟

يقول « جان كارتييه » في مبحثه البكر :

فتاة – لجورج روو

« تعتبر باريس اليوم (شأنها بالامس) من مواطن الجاذبية الرئيسية في عالم الفن ، يفد عليها من جميع الجهات فنانون شباب لاكتشاف شخصيتهم وفتح المجال لتفتح عبقريتهم : واكثر هؤلاء على حدود الخامسة والثلاثين من العمر ، بعضهم يحاول هضم امثولة السلف المباشر بتبني قواعد فنه الجوهرية .. والبعض – الاكثرية – قطع كل صلة مع السلف المباشر للسير على هدى القدامى » .

وهكذا انشأ الاولون على اعقاب التكعيبية : «التكعيبية الجديدة» التي تختلف عن امها بعدم تجزيء الموضوع المصور ، وفق رؤية ذهنية ، واعادته الى اطاره الحي ، في جو اكثر انسانية وحساسية ، يستعيد معه اللون حقوقه ، ويستعير



امومة — لكومير

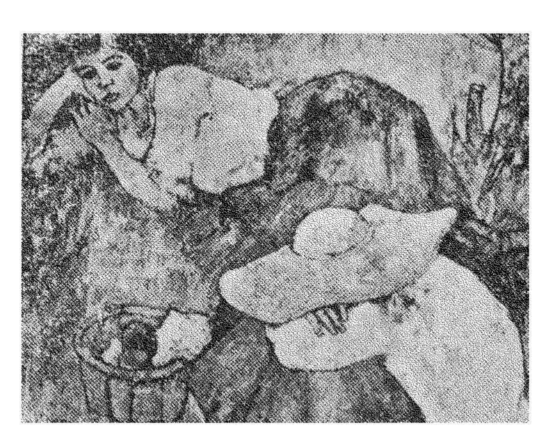
احياناً من الانطباعية انعكسات ضوئها ، وظلالها الملونة .

وانشأوا الفن الفـريزي الصرف وقوامه « الطلس » الحر والمتتابع للالوان. انه فن قريب من الاتجاه السوريالي وبعيد عنه في آن . فالرمز فيه ليس « الغريب » و « المدهش » بل « التشويه » المعبر عن حالة نفسية .

وابتعد الاخرون عن « بيكاسو » و « دوفي » و «براك» و « ماتيس » ليقعوا تحت تأثير « كوربيه » الذي عبر ، منذ قرن تقريباً ، عن امكانات الواقع وغناه. لكن الجميع يعبرون عن مأساة مستقبل الانسان — عن الوضع الانساني . فهذا الاحساس الذي ظهر عند بيكاسو وروو وسوتـين بشكل نضال عنيف فوضوي في الشكل واللون ، اتخذ عند هؤلاء مظهر القلق الباطني العميق. وإن فن الجيل الجديد يعبر باللون كما عبر عند « كفكا » و « سارتر » و « كامو » بالحرف . وفنهم ليس فن « الزخرف » بل فن « اللوحة » .

***

وهربهم ، بعد ، من جمالية السلف المباشر هدفه الخلاص



التعب — لاندريه مينو



الخياطة — لفرنان ليجيه

من « فخ » الشكلية، والسير في الطريق التي يكتشفون معها ذواتهم . لقد انطلقوا من اسس جمعتهم في بداية الطريق ثم توجهوا في طرق متشعبة تميز الواحد عن الآخر وتشعره بكمال نموه . والاسماء التي فرضت نفسها اليوم — او من هـذه الاسماء — « اندريه مينو » Minaux و « كومير » Commere ، و «جانسم» ، و « كرراد » و « بييرج » Bierge وهم طليعة قافلة جديدة لم يكتب تاريخها بعد ، امنيتها ان تكون شاهدة على عصرها . وان افراد تلك القافلة الاحرار ليجدون لمشاكل الفن الابدية حلولاً ذاتية تعبر عن شخصيتهم وامانيهم الى حد كبير .

ومع ذلك فان فنهم لا يخرج عـن العـرف . ويمكن القول ان اولئك الشباب هم — فكرياً — ابناء « كوربيه » القائل : «اردت ببساطة وبوعي تام ان انهل من العرف المتبع، العاطفة القياسية والمستقلة لفرديتي الخاصة»



عارية الجسد — لبييرج

مشكلة الرسم العراقي المعاصر

بقلم
محمود صبري

مقدمة :

تمر الحركة الفنية في العراق الآن بمرحلة اقل ما يمكن ان توصف به هو انها مرحلة انتقالية قلقة . ففي غمرة التحول الاقتصادي والاجتماعي والفكري الذي يمر به العراق تحاول الحركة الفنية جاهدة تثبيت بعض الاسس والتقاليد لاتجاه يعكس بالشكل والمضمون الاوجه المختلفة لظروف هذا المجتمع .

ويبدو ان انعدام الاستقرار هـذا يكمن في جوهر المشكله بالذات ، فـالقلق الفكري والاجتماعي الفردي والظروف السريعة التبدل والمناقشـات والمجادلات الفنية العنيفة والعناصر المندفعة الطموحة ان هي إلا علامات مقنعة لأصول مادية ملائمة لخلق حركة فنية عظيمة .

ففي بغداد ، هذه المدينة التاريخية حيث لا يزال الفنانون القدامى على استعداد لسرد تفاصيل الاوضاع التي انبعثت منهـا اسس الحركة الفنية المعـاصرة وحيث لا يزال معظم اولئك الذين ساهموا في خلق هذه الاسس احياء يرزقون – في هذه المدينة بالذات – يندفع نفر قليل من الفنانين ، افـراداً وجماعات ، في وجه ظروف صعبة للغاية لتحقيق اهداف يعتقدون بهـا وبأفضليتها . واذا كانت هناك بوادر مشجعة فعلاً فأنها تنعكس في هـذه الاتجاهات العديدة المتضادة التي تبناها مختلف الفنانين ، وفي هذه المناقشات والمجادلات الحادة المتبادلة بينهم . انها دليل على حيوية هذه الحركة ونشاطها .

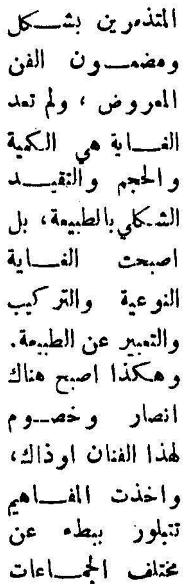
وبالسرعة نفسها التي سار عليها التحول الاقتصادي والاجتماعي والفكري في العراق ، سار التيار الفني ببطء وهدوء في السنوات الاولى ، ثم بعنف وشدة في السنوات القليلة الماضية فلم تعد المعارض تضم معجبين حياديين فقط .



محمود صبري

لقـد ازداد عدد المتذمرين بشـكل ومضمـون الفن المعروض ، ولم تعد الغـاية هي الكمية والحجم والتقيـد الشكلي بالطبيعة ، بل اصبحت الغـاية النوعية والتركيب والتعبير عن الطبيعة . وهكذا اصبح هناك انصار وخصـوم لهذا الفنان اوذاك ، واخذت المفـاهيم تتبلور ببطء عن مختلف الجمـاعات الفنية مثبتة بذلك اولى بوادر تكوين الجمهور الفني .

وضمن الجماعات الفنية نفسها تجد التناقضات ذاتها تعمل في هدوء حيناً وفي عنف حيناً آخر ، مؤثرة في الانتاج العام لكل منها . لقد اضحى هناك نوع من المحاسبة الفنية ، واصبحت لكل جماعة تقريباً تقاليدها العامة والخاصة بها ومفاهيمها عن الفن واهدافه . وباشتداد قسوة الحياة الاجتماعية ، اخذت تظهر الاعمال الفنية وهي تعكس مسحة من هذه القسوة الاجتماعيـة في شكلها ومضمونها . ان مفاهيم الجمال نفسها اخذت تتغير بحيث اصبح هناك من يجد في هذه التعابير القاسية جمالا ومتعة . وتدريجياً اخذت تظهر تزييفات الانعزال الحسي والفكري . ان مجتمعنا ملىء حافل بكل شيء ، بالجمال والقبح ، بالهدوء والعنف ، بالبساطة والتعقيد ، بالقسوة والرحمة ، بالوفرة والفاقة . كل هذه المتناقضات قائمة وهي تتجسم يوماً بعد يوم ويصطدم الفنان بها في رواحه ومجيئه ، ولهذا فان اراد ان ينتج شيئاً تنبض فيه الحياة او يعكس بصورة صادقة هذه الاوجه من مجتمعه ، فالمجال يسير امامه . غير ان هذا المجال نفسه مقيد بقيود تفرض عليه ان يختار بتحفظ نوعية المواضيع التي ينبغي له ان يعكسها . فليست هي المصادفة وحدها التي دفعـت معظم الفنانين الى الريف لفترة طويلة ولا تزال تدفعهم اليه حتى الان بل ان اتجاههم هذا يعكس عوامل معينة اجتماعية وفكرية لعبت وتلعب دورها في هذا المجال . وبالمثل فان الاتجاهات التجريدية والسريالية تعكس في الوقت نفسه وجود الاحوال المادية والفكرية الملائمة للاهتمام بالشكل دون المضمون ، والتهرب من الواقع عند فئات معينة من المجتمع على الاقل ان هذه التناقضات الملاحظة في الحركة الفنية انعكست بوجه خاص في نظرة الفنانين الى طبيعة المشكلة التي وضعوها نصب اعينهم وادت الى تغيير شامل في مفاهيمهم عن عنصرين اساسيين من عناصر الانتاج الفني هما الشكل والمضمون .



ربيمة – لفاضل عباس



صورة فتاة – لمدنان رامس

تطور الشكل والمضمون

ان الفن كفعالية بشرية يتأثر كباقي الفعاليات البشرية

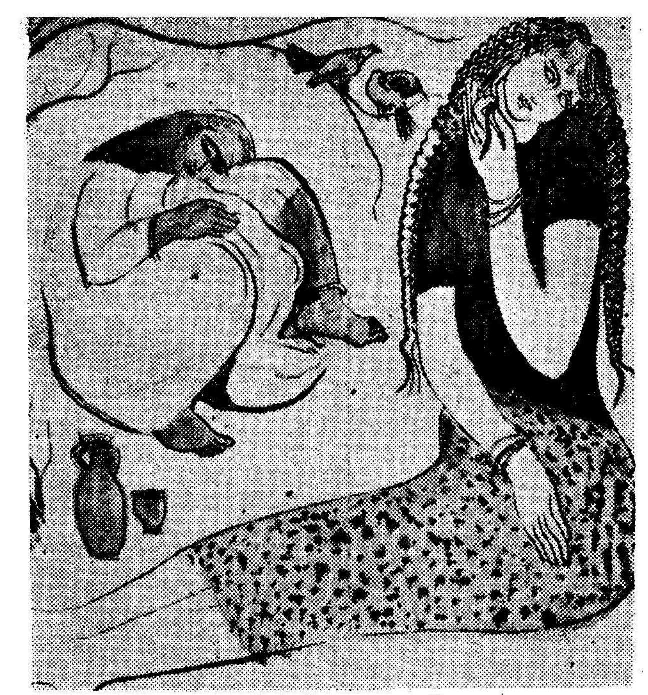
الاخرى بجملة من العوامل المنبعثة من شكل تكوين المجتمع الذي تنشأ فيه. فاسلوب الانتاج السائد والوسائل الانتاجية المستخدمة ونوعية العلاقات التي تربط مختلف الافراد والفئات وكذلك الافكار والفلسفات والانظمة والمؤسسات الموجودة كل هذه تكون عوامل مؤثرة في نوعية الفن الذي يمكنه ان ينمو ويتطور واتجاهه.

واذن، فعند بحث الحركة الفنية في العراق، يجب ان نلح على شكل المجتمع الذي تنمو وتتطور فيه، وبصورة خاصة على العلاقة الموجودة بين التبدلات المادية من جهة والتبدلات الفكرية والذهنية من جهة اخرى ومدى انطباق الثانية على الاولى. اذ قد يحدث - كما هو الان فعلاً - ان تتطور الاهداف التي يضعها الناس نصب اعينهم بصورة اسرع من تطور الحياة الاقتصادية عندما يكون هناك تناقض حاد بين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائده من جهة، وبين التغييرات المادية والفكرية من جهة اخرى.

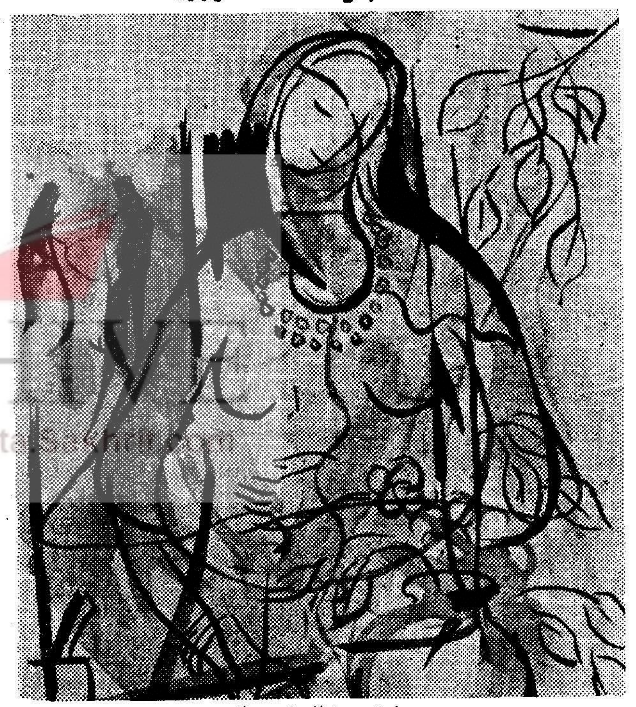
فالشكل السائد للانتاج هو الانتاج الزراعي، وهو باساليبه البسيطة ونوعية علاقات التملك المرتبطة به، يقرر شكل النظام السائد وهو الاقطاع. وحتى الى بضع سنوات خلت لم تكن هناك آثار بارزة للتصنيع يمكن ان تشكل مصدراً وافياً لالهام فن صناعي على نطاق ملحوظ، اوتجسم التناقض الذي كان قد بدأ يأخذ سبيله بين اساليب الانتاج القديمة والجديدة ليعكس آثاره في الانتاج الفني والادبي. غير ان التطور الاقتصادي السريع الذي حصل منذ عدة سنوات سبب تطوراً ملاحظاً في الانتاج الفني نتيجة لتغير مفاهيم الفنانين وادراكهم الاجتماعي.

ولقد تغير طابع المعارض الفنية ايضاً لان الجمهور الفني تغير في التركيب والنوعية، ولان رغبات هذا الجمهور اصبحت متشعبة ومختلفة، في اوجه عديدة، عن رغبات رواد المعارض السابقين، فالى اي حد اثرت هذه العوامل في نفسية الفنان وفي انتاجه؟

ان الانتاج الفني، اذا وضعنا جانباً نواحي الاختلاف الاخرى، هو بضاعة، وهو بصفته هذه يقوم كباقي البضائع الاخرى بسد حاجات ورغبات بشرية معينة، ولا يهم هنا نوعية الرغبات التي يرضيها سواء اكانت منبعثة من المعدة أم من الخيال. فهو يرضي مجموعة رغبات كالرغبة في الخيال والمتعة



فتاة تتجمل — لحافظ الدروبي



براءة — لطارق مظلوم



فلاحون — لحامد يوسف

واللذة وحتى الرغبة في تقوية المكانة الاجتماعية (كما هو الامر بالنسبة للذين يكتنزون الآثار الفنية مدفوعين برغبة الظهور الاجتماعي) والناس كما يبدو كانوا ولا يزالون على وجه العموم مستعدين لدفع المال لسد مثل هذه الرغبات .

ومن ناحية أخرى ، فان الانتاج الفني ، فضلاً عن كونه بضاعة، هو في الوقت نفسه تعبير ذاتي لموقف الفنان الاجتماعي وآماله وفلسفته ونظرته في الحياة، اي لموقف. فئة اجتماعية معينة وآمالها وفلسفتها ؛ فهو اذن اداة اجتماعية ذات تأثير ايجابي .

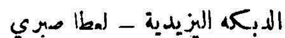


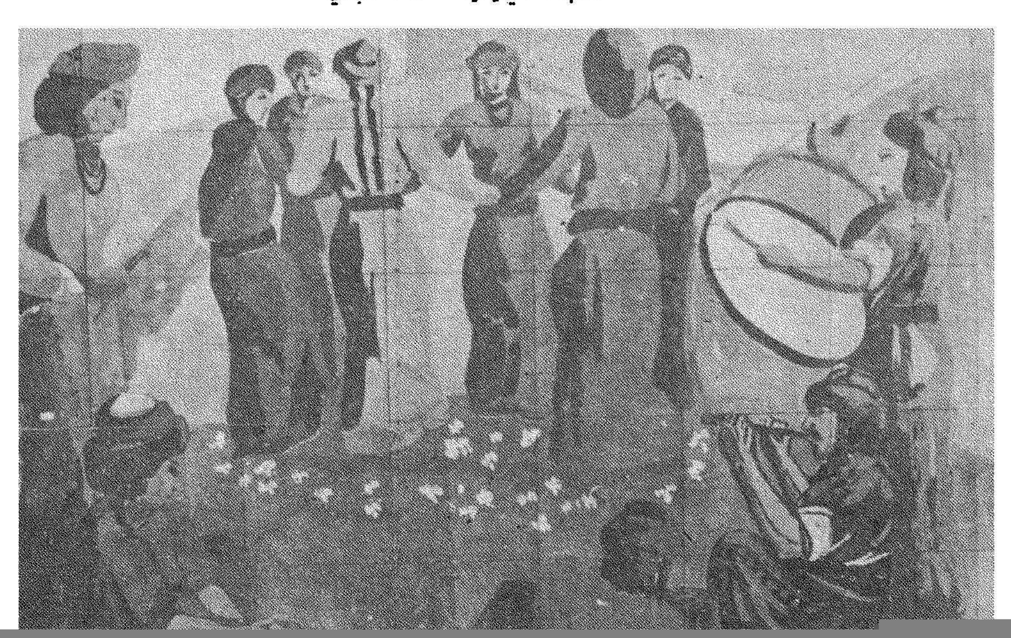
تصميم – محمود صبري

ان ما تجدر الاشارة اليه هنا بالنسبة للفنان العراقي ، هو انه ليس محترفاً بالمعنى السائد، اذ هو لا يعيش على فنه فحسب ، فجميع الفنانين يشغلون وظائف تتفاوت في درجة علاقتهـا بموضوع اهتمامهم ، ولذلك فان مؤثرات السوق تتخذ شكلا آخر في تكييفها لشكل انتاجهم الفني ونوعيته ، ومع ذلك فان تأثيرها يتجسم واضحاً في قسم من انتاج بعض الفنانين القدامى ، فيظهر جلياً اندفاع الفنان في بعض لوحاته للتوصل الى مشكلته الفنية ، وفي البعض الآخر رغبته الواضحة للوصول الى اكياس العملاء . وتحت تأثير هذه العوامل التي مر ذكرها اخذت المعارض العراقية تعكس انتاجاً يختلف في شكله ومضمونه عن اي شيء شهده الجمهور الفني ، سابقاً فكيف حدث هذا التغيير؟

ان الشكل في الفن يتألف من صياغة جملة عناصر متعددة كالالوان والسطوح والخطوط وتنظيمها بتراكيب معينة .الا ان الفنان بصفته كائناً اجتماعياً يستخدم كافة ملكاته العقلية والحسية لدى صياغته لهـذه التراكيب ، فالعملية اذن لا تتم بانعزال عن المجتمع بل على العكس بارتباط به . ان الفنان ، اذ يعكس مشاعره واحساساته وافكاره في هـذه التراكيب ، انما يعكس – كما اشرنا سابقـاً – مشاعر واحساسات وافكار تلك الفئة الاجتماعية التي يرتبط واياها بنوع من المشاركة في هـذه الاحساسات والمشاعر. واذن ففي الوقت الذي يصوغ فيه الفنان (شكلا) معيناً فأنه يعرض (مضموناً) معينـاً اي ان هناك ارتباطاً بين الشكل والمضمون يشتق خلاله كل منهما كيانه من الآخر بشكل لا يمكن فيه الفصل بينهما . ومن المهم هنا ان لا نخلط بين الموضوع والمضمون . حيث ان لكل صورة (موضوعاً) الا انها تحوي في الوقت نفسه شكلا ومضموناً مشتقين من هذا الموضوع . ويتضح ذلك تماماً عند قيام عدد من الفنانين برسم موضوع واحد فينتجون مضامين مختلفة بل متضادة احياناً اذ ان لكل منهم مفاهيمه وفلسفته وموقفه ووجهة نظره الخاصة .

لقد خلق التطور الاقتصادي والاجتماعي والفكري في العراق مواضيع جديدة وظروفاً جديدة ، كما ادى الى انبعاث





الدبكه اليزيدية – لعطا صبري



دراسة رأس فتاة — لعطا صبري

مفاهيم وفلسفات ومواقف جديدة لدى الناس ومنهم الفنانون.

وبديهي ان تنبعث في اوضاع كهـذه ضرورة التغيير في الاشكال الفنية القديمة التي لم تعد ملائمة او وافية للتعبير عن التناقضات الجديدة ، والاستعاضة عنها بأشكال اكثر ملاءمة. وهكذا نرى في الفنانين ، افراداً وجماعات ، اندفاعاً في الاتجاهات التعبيرية والتجريدية والتكعيبية والسريالية وفي تجارب شكلية متنوعة لانهم على حد قولهم يرغبون في التوصل الى شيء ! ان هذا الشعور في الواقع ليس الا وجهاً آخر لحقيقة مادية هي ان الاهداف الجديدة التي اخذ الفنانون يضعونها لانفسهم والتي تنعكس عن التطورات الاقتصادية والفكرية والاجتماعية اخذت تتطلب شكلاً آخر للتعبير يناسبها . الا ان التناقض يكمن في وجود علاقات اجتماعية سائدة تتصادم والاوضاع المادية الجديدة التي خلقتها هذه التطورات . فاندفاع الفنانين الى الاشكال السريالية والتجريدية والتكعيبية الخ .. ليس بتقليد اعمى للغرب كما يدعي البعض ، بل هو نتاج للظروف التي ذكرناها كمصادر غنية بحلول لمشاكلهم الفنية الانية .

ونتساءل الآن : أين يتجه الفنان العراقي في بحثه عن اشكال جديدة؟ ان لديه آثار البابليين والاشوريين ، ولكن هل تكون اشكالها المعبرة عن مجتمعات كالمجتمعات الاشورية والبابلية ببساطة اساليبها الانتاجية واستقرارها وبطء تطورها وانظمتها الاستبدادية الكهنوتية ومفاهيمها ومعتقداتها الساذجة الاسطورية وافية للتعبير عن مجتمع كالمجتمع العراقي بتطوره السريع وتناقضاته الحادة ومعتقداته ومفاهيمه المعقدة المتشعبة ؟

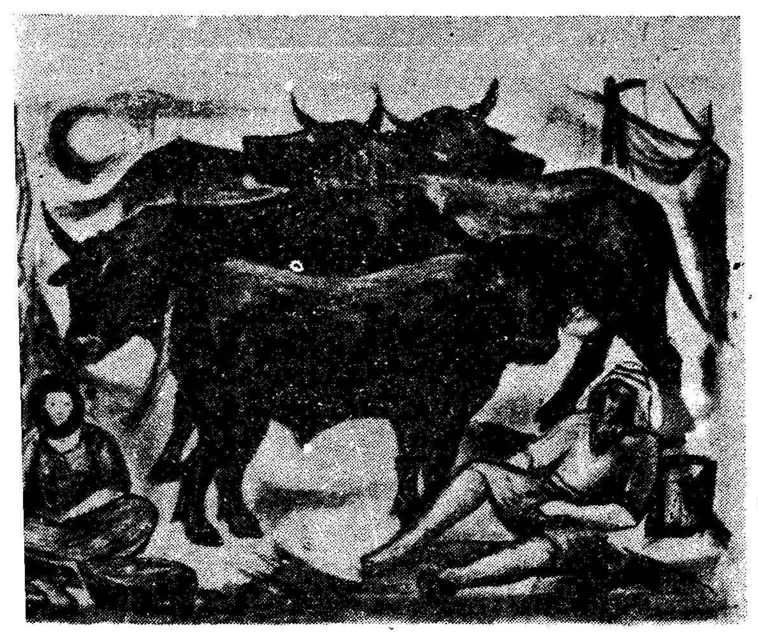
ام هل يتجه الى آثار الفن الاسلامي بنقوشها وريازتها او التصويرات القليلة المتوارثة في بعض المخطوطات ؟ يبدو انه استثنى ذلك ايضاً فالنقوش والريازة اقرب الى المعمار منها الى التصوير . ولم تتطور بعد في العراق اتجاهات ثابتة للعمارات العامة التي يمتزج فيهـا فن المعمار والفن التصويري بدرجة تصبح معها مثل هذه الآثار مصدراً للالهام. اما التصويرات القليلة المتوارثة في بعض المخطوطات فأنها ، لندرتها وانعدامها من التداول ، لم تحدث اثراً يذكر في اتجاه الحركة الفنية .

لم يبق امام الفنان العراقي اذن مورد آخر عدا موارد الفن الغربي . وهنا كان عليه ان يختار المرحلة التي يأخذ عنها اشكالها التي تناسبه للتعبير عن ظروفه الخاصة ، وقد كان في اختياره هذا مدفوعاً بجملة عوامل اقتصادية وفكرية .لقد اختار اقرب الآثار اليه ،آثار القرنين التاسع عشر والعشرين آثار الحركات الرومانتيكية والانطباعية والتعبيرية والتجريدية والسريالية،لان الظروف الاقتصادية والفكرية التي خلقت هذه الحركات اخذت تنمو بشكل آخر في تربة العراق مهيئة الاصول المادية اللازمة لانبعاث حركات مماثلة،فالتطورات الاقتصادية والفكرية الحديثة في العراق هي امتداد لتطورات الحضارة الاوروبية الحديثة ، وان ثقافة معظم الفنانين العراقيين بل جميعهم مشتقة من مصادر غربية تعزز مكانة الفن الاوربي الحديث وتدعو له بكل وسائل الدعاية المتوفرة.

غير ان الفنان اذ يخرج لجمهوره بانتاجه يجد نفسه امام ظروف ابعد من ان تكون ملائمة لتطويره وتنميته . انه يجد نفسه في تناقض حاد مع الجزء المؤثر (اقتصاديا) من الجمهور . ففي الوقت الذي يجد انتاجه الجديد صدى في نفوس اولئك الذين يشعرون معه بالمتطلبات الفنية الجديدة فأن هناك جزءاً مهماً من السوق — من الناحية الاقتصادية — ممن تتناقض رغباتهم واذواقهم مع الاشكال الفنية الجديدة يجدر الاشارة اليه بشيء من التفصيل هنا .

ان انعدام الفعاليات الفنية في الريف العراقي — باستثناء الغناء والرقص الشعبي والصناعات الحرفية اليدوية — بسبب

في القرية — ليتوغراف لاسماعيل الشيخلي



الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية السائدة قد حصر الحركة الفنية في نطاق ضيق في المدن الكبيرة وبدرجة رئيسية في بغداد.

الا ان التحديد الموجود فعلا هو اشد في الحقيقة مما قد يبدو لاول وهلة، وهذا يرجع الى عدم وجود تقاليد فنيـة متوارثة او صالات عرض او متاحف فنية دائمة يمكن ان تخلق رأيا فنيا . فالاهتمام بالفن وتذوقه اصبح بتأثير هـذه العوامل محصوراً بين اقلية من المثقفين وبعض الفئات المتنفذة اقتصادياً واجتماعياً. واذا كانت التطورات الاقتصادية والفكرية التي اشرنا اليها قد وسعت في هذا الجمهور فان العناصر التي تعكس التـأثير الاقتصادي والاجتماعي في هذا الجمهور بقيت محافظة على اذواقها العامة دون تغيير ملموس ، فما هو شكل تذوقهـا ومجالات تأثيره على تطور الحركة الفنية؟

ان التذوق في الحقيقة هو علاقة بين الفرد وبين موضوع خارجه ، وعلى هذا الاساس فان هذه العلاقة تختلف باختلاف الافراد والفئـات الاجتماعية . اذ ان هناك عوامل عديدة تؤثر فيها ، منها درجة ثقافة الفرد العامة وثقافته الفنية ووجهة نظره وميوله الفكرية الخ .. اما بالنسبة للفئات المتمكنة اقتصادياً فان هناك صفة معينة تنعكس في اذواقها . وهي اتجاهها الثابت لاستهلاك بضائع او خدمات ذات طابع خاص ـ غير منتج على وجه العموم ـ كالكماليات والاعمال الفنية وهذا يرجع الى رغبة في تثبيت المكانة الاجتماعية باقتناء كل ما هو نفيس ونادر .

ومن هذه الزاوية بالذات يمكن تحديد شكل التذوق السائد لدى الفئات المتنفذة اقتصادياً واجتماعياً في العراق . فحتى الى عهد قريب كان الذوق السائد متأثراً بالثقافة العثمانية في الملبس والمأكل وطراز المعيشة والبناء والفن الا ان تأثر العراق السريع بالغرب قلب هذه المفاهيم رأساً على عقب وتحول مصدر الالهام الى مظاهر الحياة الغربية. فاتجهت الفئات المتنفذة اقتصادياً الى الاسواق الاوروبية سعيا وراء مقتنيات من الكماليات والاعمال الفنية التي اصبح اقتناؤها شيئاً مألوفاً .

ولهذا السبب بالذات الذي ينعكس في جوهره من فقدان التقاليد الفنية الموروثة الثابتة لم يكن في هذا التحول ما يخفي اي تقدم وارتقاء حقيقيين في مستوى تذوق هذه الفئات بل مجرد تغيير في نوعية المنتجات التي اخذت تكدس وتجمع كبرهان زائف لمكانـة اجتماعية او اقتصادية عالية. لقد اصبح مظهراً بارزاً من مظاهر التذوق الفني شراء لوحات فنية لرسام ايطالي من الدرجة الخامسة وحتى العاشرة بدلا من شراء انتاج فنان محلي لان الاولى وافدة رأساً من مصدر الالهام .

فالتأثير على الحركة الفنية من هذه الناحية اذن ايجابي ومعرقل في الوقت نفسه بتحديـده للامكانيـات المتوفرة في السوق المحلية لتصريف انتاج الفنان العراقي .

أطفال يلعبون ـ لجواد سليم

تحت تأثير هذه الظروف القاسية المتناقضة يعمل الفنـان العراقي جاهداً لخلق تقاليد فنية ثابتة تعكس حقاً الاوضاع والمتطلبات الجديدة المتنامية ، واذا جاز لنا ان نحكم على البوادر فاننا نستطيع ان نجزم بكل تفاؤل بأن الاسس المادية اضحت متوفرة فعلا لبناء وتطوير حركة فنية عظيمة.

بغداد محمود صبري

تخلف النحت

بقلم محيي الدين محمد

منذ آلاف السنين ومهمة النحت ان يخلد شكلية محاربين كافحوا حتى الموت . فهو تذكرة ، اشارة لموقف ، وهو يستطيع ان يكون ذئباً [1] يرمز لامة ، او ثوراً [2] مجنحاً يرمز لدين .. او كاتباً [3] متأهباً رمزاً لثقافة ..

ولكنه سيبقى في كل تلك المواقف : اشارة أو حلماً او وعيداً [4] ... وسيظل التمثال عاطلا .. مشنوقاً .. هامداً .. يحكي عن البطولة فعلاً ، ولكنها خلال الزمن قد فقدت اهميتها : فما قيمة محارب روماني وسخه البرونز حتى مفرق شعره ؟ ما قيمته العسكرية امام المدكات الحديثة للمدن والاقطار ؟. ما قيمته وهو واقف عريان إلا من صليبه .؟ وهو يتحدى بوقاحة تامة عدواً قد يهبط له من الكواكب : اذ ما من عدو يبدو في الابعاد كلها !!

على انه يبرز الزيف هنا : فان النحات قد خلد في البطل موقفاً بعينه ؛ صيره متحفزاً خلال الزمن كله .. فحتى اذا لاطفته نظرة وضاءة .. فلن يتخلى عن تجهمه البشع ، لقد دُمغ بالوحشية .. فما من طريقة لتهجينه !! ان النحت يعطينا دقيقة انفعال .. ثم يظل يدق برتابة عنيدة .. في كل لحظة .. مذكراً بتلك الدقيقة الهينة ..

وها هو واحد آخره من الابطال القدامى فوق قاعدته المنسحبة لاعلى : يسحقه اتفه طفل وهو صامد متمسك باستعلائه ، آمن لزلاقة القاعدة ، وهو قد كافح الزمن ، خلال الامطار والاتربة والانواء ، وخلال المضايقات المستمرة للصقور والحمام التي تسمد وجهه الرائع بزبلها الوسخ .. — كافح الوقت والرتابة كي يصمد كما كان : بطلاً ..

ولكنه خلال كل النظرات المعجبة التي يلصقها بوجهه البشر .. يتمنى في انسحاق لحظة من الحياة ان يشم هذه الزهور الموزعة بعناية اسفل قاعدته .. ان يقف على ذلك الجسر الممتد ويحدق في المياه السمراء .. لقد قضي عليه ان يتوحد ها هنا .. كتلك النافورة المقامة في قلب الحديقة ..

لقد منحوه كل شيء : الوسامة .. والشموخ والرفاهة .. ولكنهم استلوا منه الحياة ... فما قيمة كل هذا إذن ؟ ما قيمته ؟؟

ان الجهد الذي يبذله النحت لاستخلاص العمق جهد ضائع . ان الفنان يقيم كتلة في الفضاء ، ميتة ، بمحاولته وضع بديل الانسان : يصدع الحياة في الاثناء التي يعيد فيها بناء الكتلة . إن النحت لا يحتمل الموضوعية خلال تكتيله التشكيلي لليونة ..

ثم .. ما هي ميزة التكتيل التي تتوفر في النحت كفن ؟

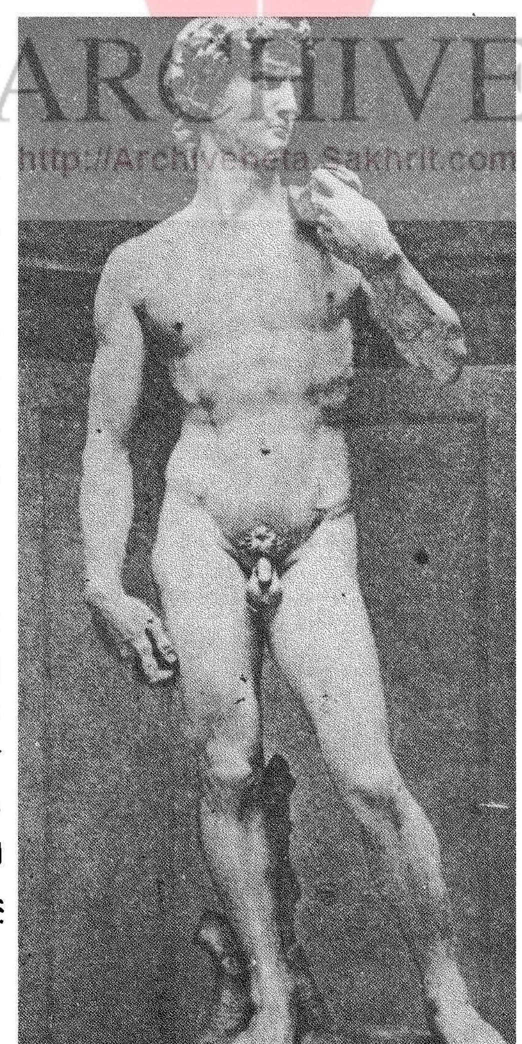
إنها تجعلنا نلمس مدى استدارة كتف او بروز صدر .. ولكنها لا تعطينا ذرة من الحياة . إنها تمنحنا الارتفاع والعرض والعمق وتبعدنا عن الموضوعية .. فكأن التكتيل يؤدي لاسقاطه .

إن كل هذه التماثيل القائمة في المتاحف قد صعقتهم سطحية النحت ، خلال عنايته المتواصلة بصقل الارداف والبطون ، فكأنهم فرسان مدينة ميتة .. لا شيء في اعينهم الباهتة سوى البلاهة والفراغ .. إن التمثال يذكرنا بموقف ما .. ولكنه يعجز عن منحنا الحدث . إنه يوقف لك لحظة من لحظات التاريخ المستمر كي تقتنصها ولكنك تشعر بالتيه فور اهتمامك بالموقف .

إن النحت كالرمز يبدهنا بالاشارة وعلينا أن نستدل بالاثر .. وهناك ملاحظة تستوعي انتباهنا : إن النحت يبالغ في إظهار العري بمراحله كلها ؛ فكأنه يستدعي — باستمالته الذليلة — استحسان المتذوق لمواضع الغواية عند نساء ترهلت لحومهن اللدنة .. إن العري ظاهرة تلابس النحت باستمرار . إن الفنان يؤكد النعومة الهينة للجسم البشري خلال الصخرية الجافة للرخام أو الحجر .. خلال التماسك الشديد للنتوءات المتجمدة ، يحاول بعنف اجتذاب صفة من الانموذج يلصقها بالجماد الماثل : فهو تارة يضيف ارتعاشة جفن ، او ارتخاء عضلة ، وهو بهذه الاضافات المستمرة إنما يؤكد بُعد الاثر عن الحقيقة ، إنه يؤكد خلال هذا التصنيع المزيف بشرية الصوان ! ويخفق بالوقت نفسه في إضافة صفة الحياة البارزة للبشر .

وهو أثناء بحثه الدائب عن العمق ، يشكل جسوماً وأبعاداً ، ولكنه لا يتطرق للموضوع ، وهو يحسب انه يشكل ما تعجز عن منحه له كل قواعد النحت .

نادراً ما ينحت الفنان جسماً بغير معونة من أنموذج ، وهو لا يستطيع أن يتذكر الانسان كشكل — كما يفعل التصوير — ولا يمكنه تصور الانسان كموضوع — وهو جهد



تمثال داوود — لميكالانجلو

١ رومه . ٢ نينوى .
٣ الجيزة . ٤ جواد طروادة .
٥ تمثال « سعد زغلول » .

بياتا – لاجريكو

الادب ـ. ان النحت يكتل الماثل ، لا يضيف موضوعاً الا في النادر. ان الابعاد الثلاثة في الانموذج تنتقل ببطء خلال الضربات الثابتة للازميل الى تعرجات عميقة في الصخر ، وتأخذ مكانها حسب الوضع الذي اتخذه الانموذج: فها هو نفس التصميم المدهش الذي يكسو به الانموذج وجهه ، قد انتقل بسحر الى الحجر !

ان الناحت يجتذب لداخل منحته موضوعاً يحدث بالخارج فكأنه يخدع الناظر للاثر ، خلال التبديل الهائل الذي اجراه للطبيعة ، فهو زيف المكان والموضوع ..

وعلى هذا فنحن لا نتصور (داوود)[1] الرائــــع إلا انموذجاً لرياضي من ابناء (رومة) ويظهر هذا المثل واضحاً عند « El Greco » في لوحتيه « Pieta » و « Virgin With Saints » .. فهو قد رسم السيدة العذراء والمسيح والملائكة بملامح اسبانية من « توليدو »[2] رأساً . وذلك هو عيب الانموذج : ان افرض ذاتيته بعمق الاثر كله ، وجهه و كتلته ، ومن خلال

انما يظهر زيف النحت حين يشكل للأثر زماناً ومكاناً غير زمان الموضوع ومكانه .. وهو ليس كالرواية مثلاً : اذ تفرض زمنها المعين على القاريء. ان النحت ليس تصوراً ،. انه ظاهراتي محض ..

انني لا اكتل الفلاح إلا إذا جذبته إلى منحتي .. وهو يبعد عني للسبب نفسه !! فحين اضمه بالمنحت يفقد ذاتيته .. إنه فلاح لانه في المنطلق غير المحدود للارض الطينية والاعشاب والمزروعات .. ولكنه في الكتلة أمامي يستحيل شيخاً للبلد ، متوقفاً أعمى – حتى خلال الانحناءة التي اهبها له وهو يفلح .. وما الذي يفلحه..؟ لا شيء !! اذ تختفي الارض في القاعدة الضيقة الممنوحة له بسخاء !! زيف ما اهبه له ، هو وجاموسته الميتة، من اختلاجات احاول عبثاً ان احكي بها واقع الفلاح الماثل امامي . وأنا حين أسوي بين الانفصالات المتعددة ، وحين امسح بهوادة أثر الازميل الخشن وحين اضع للاطراف استداراتها الرائعة ، فلست أؤكد سوى طواعية الحجر وليونته .. ولكنه عبث ما نفعل : ففي هذه الاثناء التي احاول فيها وضع انسانية للحجر ، يرتد الانموذج نفسه فيصبح حجراً .

ان جهد الناحت هو تكتيل الجسد العاري في الصخر ، ان يبرز المطاطية الناعمة لنهد او الدعارة الفاجرة لفخذ .. وهو يحتمي بستار الجمال اذ يجتذب الى كتلته – بكل عناية – مواضع الحسن من الانموذج الماثل .. ان النحت يتخلف عن الفنون الاخرى اذ يتمسك بوجود الانموذج : يبدل زمان الموضوع وشكله ليستطيع منح الوجود للاثر – ومن خلال تبديله يبرز الزيف . والكتلة تقام في الفضاء : ترتفع امامنا عملاقة فوق قاعدتها الصخرية ناعمة يتفجر منها الدم ، غير انه يستحيل علينا سماع النشيج ، او ابداء الاسى كمشاركة في الانفعال – وهو الوهم الذي يجب على الفن ان يعطيه المتذوق .

ان التصوير الفوتوغرافي يموت كفن لانه لا يعطينا الوهم . انه يمنحنا جلال الواقع الحادث ، يحمل لنا المربع المضاء المحدد بمساحة العين الزجاجية ثم يوصدها بالاطار ، وهي نفس المهمة التي يحملها رسامو المناظر الطبيعية على عواتقهم ؛ وضع شجرة ما امام تل او كوخ .. ثم احاطتهما بالاطار ، وهو بناء من اهم ابنية التصوير القديم والمعاصر ...

لا يهم الاثر ان يكون مشكلاً بتفوق نسبي في المظاهر العضليـــة او التكوين الجسماني . فلسنا نبحث عن امكان استبدال انسان اللحم بأنسان الصخر ، ولسنا نرغب في دمغ الجسم البشري بتصوراتنا عن قيمة الحسن ومقدار الرفاهة .. انما يشكل الفن الاثارة – خلال الوهم – لا يمنح اللذة ولا يقيم البديل ... ان الجهد الحالي للنحت جهد فاشل ، وذلك سبـــب انحراف النحاتين الى اقامة تشكيلات فراغية .. فهي تتكاثف العمق خلال اعمدة تقام ومخروطات تسقط : ولا وجوه هناك .. فالمشاعر التي كانت فردية اصبحت تحس بها الجماعة فما من داع لتصوير زعقة بشرية او انحراف حاجبين للدلالة على عنف الالم ،. فلا اكثر من الوشاية يهمس بها الفنان الى المتذوق حتى يدرك عنه ..

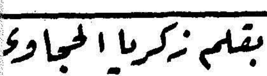
يسقط الظل ، وترتفع اعمدة من الضياء . وتنسكب كالحديد المنصهر في خزانات عالية[2] . ولا جسوم للضحايا !! لاننا نحن هم الضحايا .. وتنسحب خلفنا كل الشعوب والامم الممثلة للبشر ..



اننا نهدم الموضوع اذ نحدده بالذاتية الخاصة للانموذج .. خلال

قضية الشكل بين الواقعية والقومية واللحظة السيكولوجية





بقلم زكريا الحجاوي

انسان واحد ، من بين الآلاف والملايين ، هو الذي جاء مختلفاً عن الناس ، وعن الكائنات ، وهذا الانسان الواحد ، هو الفنان .

الناس جميعاً ، ينشعبون الى فرق ، لكل فرقة حظيرة، تعرف الطريق الى تعاليمها ، سواء أكانت الحظيرة للروح ، ام للمادة . والفنان وحده ، يتشعب من هذه الفرق كلها ، لا لأنه ملحد بما في الحظائر من افكار ، وانما ، لانه مؤمن بالفضيلة الانسانية الطبيعية ، في صمت ، وبالتأكيد .

الناس جميعاً ، يسلكون السبيل في الحياة ، وهم يبحثون عن اللذة ، وفي اعتقادهم يقين عميق بانها فرصة الوجود ، وهذا الانسان وحده ... الفنان ، يعمل جهده لاختراق سطح الحواس ، بحثاً عن مسرات أعمق ، يتلمسها بروحه ووجدانه ، بكل كيانه . انهم جميعاً يعيشون في خلايا الحياة اليومية ، وهو وحده يبحث عن حياة غير مقسمة بايام ، وبفصول ، وبومضات من اللذة ... عن حياة كلها ربيع مضيء ...

الناس جميعاً ، قد رفعوا الاعلام البيض ، فوق تلال العادات وقواعد السلوك، وسهول النصيحة، والفنان هو وحده الذي شنها حرباً دائمة على العادة، وعلى قواعد السلوك ، وعلى النصيحة ، فاذا هم رأوا في سقطة المرأة عاراً لا يغسله إلا الدم ، رأى هو ان العار ليس الا في استسلام الناس الى عادة الثأر ، ورأى ان الشرف ليس في قتل الزانية ، وانما في قتل اسباب العفن الاجتماعي .

الناس جميعاً ، تضيء جوانحهم اذا اشرق القمر ، وتضوع مشاعرهم عطراً اذا هبت عليهم النسمات من منابت الورد والازاهير . ولكن هذا الانسان الواحد ، يلمح في صفات بعض الناس سماوات ارحب ، وفي فعالهم الجليلة اقماراً اجل واضوأ ، وفي مواقف التضحيات منهم ، فوحات مضمخة بعبق الجلال الانساني ...

الناس جميعاً ، يقولون ان الحياة فانية ، وكل شيء زائل ، وفي الخفاء ، يصنعون لمطامعهم المخالب والاظلاف ، كأنما هم يريدون امتلاك كل شيء لانهم لن يموتوا ، وهو وحده الذي يقول ، ان الحياة خالدة ، باقية ، لا تزول ، وفي الخفاء ، وفي العلن ، لا عمل له الا العطاء ، من ماله ، ومن نفسه ، ومن روحه ، كأنه ايقن في كل لحظة ، انه

تتحول عندها الاشياء والكائنات من طبيعتها الاصلية ، الى طبيعة مغايرة، النقطة الحرجة التي يتحول عندها الانسان بخصائصه الظاهرة ، الى انسان تغير تغيراً كيفياً تاماً .

ولو كانت اعضاء الانسان من عناصر كيمائية عارية ، او من عناصر نباتية ، او من عناصر معدنية ، لكنا رأيناه بالعين ، بعد وصوله الى النقطة الحرجة ، مثلما نرى هذه العناصر في حال تغيرها الكيفي ، ساعة ان نرى الكيمياء قد تبدلت من لون الى آخر ، ومن طبيعة متجمدة الى اخرى غازية ، او متفجرة ، وساعة ان نرى النبات وقد تحولت خضرته وتبدلت الى صفرة ، وساعة ان نرى المعدن وقد تحول من نوعه الى معدن آخر ، لو كانت اعضاء الانسان ، من بعض هذه العناصر ، لكان من السهل علينا ، ان نرى هذا الانسان ، كلما تفاعل به خاطر ، او حادث ، او فكرة . او رغبة ، وقد راح يتغير تغيراً كيفياً ، بحيث كان يمكن ان نرى عوامل هذا التغير ، من ذبول او ازدهار ، من انطفاء ولمعان ، من سكون وانفجار .

ان الذي جعلنا لا نبصر هذا الانسان في حال تغيره الكيفي ، كلما اصيب به ، ليس نوعاً من العمى يرين على افئدتنا ، وانما لاننا نراه ، ولا نسمع في داخله التدمير والتفجر ، ولا نشم رائحة التحول ، ولا نرى نفسه وقد تسرب الينا من ثناياها ابخرة وغازات .

ولكن ما سر قابلية هذا الانسان للتغير الكيفي ، دوناً عن الناس ، بحيث اصبح في خصيصة القابلية وكأنه – فسيولوجياً – مخلوق من مادة كيمائية ، وكأن الظروف والاحداث والتجارب التي تعتوره ، خلقت هي الاخرى من الكيمياء ؟

لنعد الى مرحلة التكوين الاولى ، لنبصر إلى الناس وهم أطفال ، لنصاحبهم في تطورهم .. لنرصد العلل التي تبدأ في خلق الانفصال الحاسم في « نوعية » هذا الانسان .

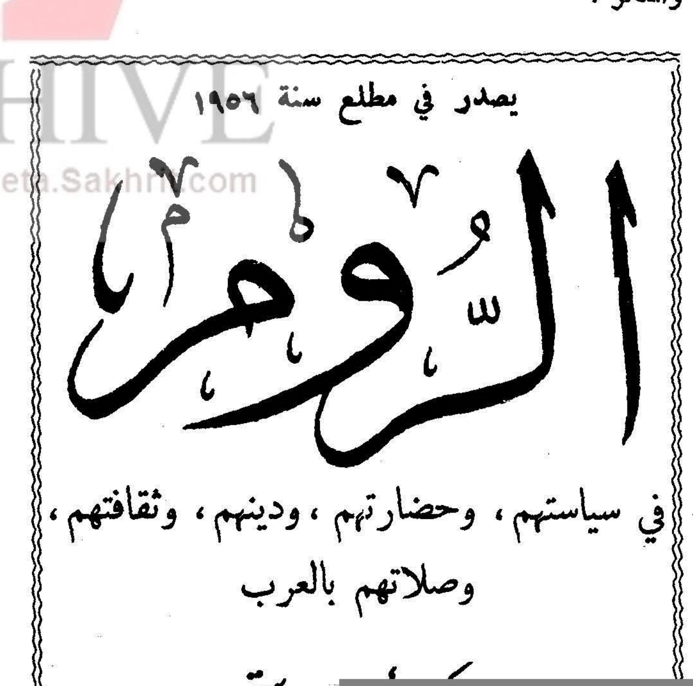
اننا نرى اول ما نري ، ان سبباً ما ، يبدأ يربط هذا الطفل ، دوناً عن اترابه ، بالفن ، وقد يكون هذا السبب عضوياً ، بأن يكون طفلنا هذا هزيلاً غاية الهزال ، مما يتطلب طاقة غير عادية من حنان الأبوين ، وحنان الام على الاخص ، وعلى اليقين ، فيبدأ الحنان ، كعنصر زائد

تكويني ، او طويلاً في سخاء ، او بديناً ، او ذا شعر يذكر بالغابات والحيوانات المفترسة .

وكما تركز حول طفلنا الانظار يبدأ هو بدوره ، وباللاشعور ، يرقب هذه الانظار التي تحدق فيه ، ويتكون في لاشعوره الراقب الراصد ، على الرغم منه ، مكروب الفكر ، والتأمل ، والجدل ، والتسبب ، والتعليل ، والمحايثة .

وطفل هذا شأنه ، زيادة او نقصاً ، تنعكس النظرات عليه ، كريمة ، او غير كريمة ، وهو يراها كلمات ... كلمات غير ملفوظة ، وهو يراها ارتسامات معبرة ناطقة ، ويبدأ طفلنا هذا ، يحمل في واعيتـه ، صوراً ، ومرئيات ، وملاحظات ، وكلمات ، لا وجود لها بواعية الاطفال الآخرين .

وقد يكون السبب غير عضوي من هذه الاسباب التي تكون في الطفل نقصاً او زيادة نفسية ، وانما قد يكون سبباً نفسياً خالصاً ، منشأه ظرف اجتماعي : كأن يكون رث الهيئة ، وحوله اطفال ليس بهم رثاثة ، او هو في حلبة التوثب الطفولي ، متخلف حسير ، في مظهره .. او في كينونة اسرته ، او في خلق بعض ذويه ، او مشقق النفس نتيجة للتصدعات بين ابويه ، او غائم الشعور ، ساخنها ، للتسربات التي تدخل الى قلبه حول صناعة ابيه الوضيعة ، او خلق امه المطلقة ... او هو محروم منبوذ من الدنيا ، لانه يتيم ، رغم وجود ابويه على قيد الحياة ، الحياة المحرومة المنبوذة ... ومن شأن هذه الصدوع والانشقاقات والحسرات ، ان تدخل الى نفس طفلنا هذا ، لا مجرد شعور ، وانما شعوراً مرسوماً ملوناً ، صور ، ومرئيات وملاحظات وانطباعات ، وهنا ينشأ في وجدان طفلنا الخفق .. والشوق .. والتعليل .. والتسبيب .. والفكر .



وثمة يقوم سؤال : هل كل الاطفال الذين تفاعلت فيهم دوافع هذه الاحساسات ، سينتهي بهم الامر ، جميعهم ، الى ان يكونوا أطفالا غير عاديين .. فنانين ؟

لنصاحب طفلين من هذا النوع ، ممن يشعرون بنقص او بزيادة ، عضوية او نفسية ، او يعيشون في حياة شاحبة للتصدع النفسي الاجتماعي الحادث لكليهما ...

كان كل منهما يعيش بعد ان ولد به مكروب الفكر ، وامتلأت واعيته بالصور والملاحظات والمرئيات ، وهو يحس وكأنه علامة حمراء في لوحة الطفولة ، وانتهت المرحلة الاولى بكل منهما ، وهو يشعر بأن به شيئاً غير مألوف : ما هو هذا الشيء المجهول ؟ انه لا يعرف ! وتنتهي مرحلة اخرى ويكون كل من الطفلين قد تحسس الشيء غير المألوف ، وبدأ يشعر بالنقيصة ، ويسلك حياته خائفاً متباعداً ، كأنه بلورة استعصت على الذوبان في سائل الجماعية الطفلة ، وتنتهي مرحلة ثالثة وقد اصبح كل منهما على صلة بالاحساس المروع الذي يتلقاه من عيون الناس ، فاذا ما كان موضع سخريتهم ، فالحياة كلها سخرية منه ، لا الأطفال وحدهم ، وانما الكبار ايضاً يسخرون منه ، واذا ما كان موضع اشفاقهم ، تحولت الحياة كلها الى شفقة . ان النمط العيني او اللساني الذي كان يراه او يسمعه من اترابه ولداته ، اصبح وهو يحس به في اعماقه حتى وهو منفرد .. بعيداً عن العيون .

وفي المرحلة التي سار فيها كل من الطفلين ، وهو منطو مأخوذ بنقيصته ، يشعر كل منهما بانه انقص من الجماعة . يصطدم احدهما بلحظة حاسمة ، بحادث مروع ، يتحول فيه النمط الموحي له بنقيصته ، الى كلام منطوق صريح ، قاس ، يجعله يحس ساعتئذ وكأن الدنيا تضحك سخرية به ، وتشارك صاحب هذا الكلام في اشعاره بذل النقيصة .. وقد يكون هذا الكلام اغضاء فتاة الاحلام في جفول عنيد ؛ وقد يكون مساجلة بينه وبين رفاقه .. وقد يكون ارتسامة نافرة هائلة من هؤلاء الذين تجسدت فيهم المثل العليا ، الأب ، او الام ، او المدرس .. او الصديق الحميم . هنا ، ومن هذه اللحظة الحاسمة ، يبدأ طفلنا هذا ، يبحث عن الصداقة ، وعن المثل الاعلى ، وعن الرفقة والالفة ، في دائرة اوسع من دائرة جماعته ، في الخيال ...

يبدأ طفلنا هذا ، وقد اختلف عن جميع رفاقه ولداته ، فهم يرون الظل ظلاً ، ولكنه يراه ظلا ، وحناناً ، وصداقة ، ورحمة ، وهم يرون القمر قمراً ، ولكنه يراه ، قمراً ، وحناناً ، وصداقة ، ورحمة ، وشعراً فضياً شائعاً . وهم يرون البحر بحراً ، وهو يراه ، بحراً ، وغناء ملاحين ، واشواق المسافرين ، وفرحة العائدين المغتربين ، انه يرى كل شيء مضافاً اليه اشياء صنعها الخيال ، او في عبارة ، انه يرى جوهر الاشياء .

الكلام عند الناس جميعاً وسيلة تخاطب ، ولكن الكلام وحده عنده ، ليس كل الوسيلة ، وانما هو يأخذ القضية من كلام محدثه ، ومن ارتسامات وجهه ، ومن لون صوته ، ومن اشارات يديه ، ومن الومض السريع المتلاحق في عينيه . ومكروب الفكر الذي ولد فيه قديماً ، هو وحده الذي يعرف من هذه السكة ، هل هو صادق هذا المتحدث ام

يسمعها ، او عبارة يقرأها ، او صورة يراها ، او تمثال يشاهده ...

ان اعمال الفن ، يتركز فيها ، وهو في محرابها ، اللحظة السيكولوجية الخالدة ، تلك التي لم يكن يحس فيهــا بأنه غير مألوف ، او شاذ ، او صاحب نقيصة ، اللحظة السيكولوجية التي كان يحيا فيهــا ، هي نفسها التي اعادت اليه الحياة وهو واقف امام العمل الفني ...

والعمل الفني الذي يراه طفلنا ليس مجرد اغنية ، وانما هو اغنية ، وظل ، وحنان ، وامومة ، واصدقاء ورفقــة في الشارع ، وقلة رطبة ، وباعة طيبون ينادون على بضائعهم ، عند رأس الحارة ، في شوق .

وهو يفتن بهذه الصورة دون غيرها ، لا لانها مجرد صورة للحقل في يوم الحصاد ، وانما لان شعوره العميق ، يعرف ، ان هذا اللون الاصفر ، هو لون الحصير الذي كان يفتقده في البيت ، وهو يصغي الى حنان امــه وارتسامات عاطفتها الزاهية . وهذا اللون الازرق في الصورة يؤكد له شعوره العميق ، بأنه مأخوذ من لون جلباب امه او ابيه ، وان هــذا اللون الاخضر في الصورة ، يذكره بشيء جميل عــذب ، لا يذكره ، هل هو ابتسامة امه ، ام هو لون منديل رأسها ..

وهذا التمثال الذي يستبد باعجابه .. ما سر افتتانه به ؟ هل لان لونه الابيض الناصع ، يذكره بلون شارعهم الشاهق ؟ وهذه الثنيات والتجاعيد في ملابس الرجل الخالد في تمثاله ، هل تذكره بتجاعيد وجوه الرجــال الطيبين الذين كان يتلمس منهم الرحمــة والشفقة دونا عن الساخرين والهازئين به ؟..

لقد تغير كل شيء في الطفل تغيراً كيفياً ، فالنغمة قد يراهــا صورة ، والصورة قد يراها كلاماً ، والتمثال قد يراه شارعاً بحاله قد عج بالرجــال والنساء والباعة ...

ان كل شيء في الحياة ، له اشباه في الاعمــال الفنية ، وكل شيء في الفن ، له اشباه في الحياة .

ان العواطف يحسها دائماً وقد صاحبهــا الوان ، ودبيب موسيقى ، وترانيم ، وتماثيل ، وصور رائعات .

ويسير الطفل بعد ذلك الى الحداثة فالشباب والنضــاء ، وتتم فيه الاكتمالات الغريزية والعقلية ، وتبدأ لهفاته نحو بحثه عن المثــل الاعلى ، وعن الصداقة ، وعن الوطن النفسي ، لكيلا يتذكر اسباب نقيصته . تبدأ لهفاته هذه ، تقوده باللاشعور ، الى محراب الطبيعة الثانية الجليــلة ، ليعيش فيها ، هذه الطبيعة الثانية التي خلت من الساخرين والمحدقين بابصارهم ، والتي تفوق الطبيعة الجافة التي يحيا فيها الناس ، بألوانها ، وترانيمهــا ، وصورهــا ، وتماثيلها ، وعباراتها الشاعرة ، تلك الطبيعة الثانية التي نسميها الفن .

ترى ، اي فن ينتجه فناننا ذلك ..؟

لا يحدد اتجاه الفنان بعد دور التكوين ، الا الدور الذي تلعبــه احتياجاته الغريزية ، والاجتماعية ، والعاطفية . فانه سيصطدم ، في الغالب ، وهو يبحث عن تحقيق نفسه غريزياً وعاطفياً واجتماعياً ، سيصطدم بالتناقض الهائل بين الطبيعة الفنانية الملونة التي يراها ببصيرته ووجدانه وخياله ، وبين الواقع المباشر في المجتمع ...

وعند حائط التناقض يبكي كثيرون من الفنانين ، فيضيفون الى مجتمعه من اسباب النقيصة ، والى هدم حائط التناقض ..

ولكن ..؟

هل كل فنان انخرط في كتيبة الواقعية ، فنان واقعي ..؟

ومقالنا هذا ، هو الجواب ، او بعض الجواب ، على السؤال . فما لم ينبع المضمون من اللحظة السيكولوجية التي نحياها ، وما لم يتشابه الشكل واللحظة السيكولوجية ايضاً ، فانه يكون فنانا واقعيــاً بالتطوع ، لا بضرورة المولد وحتمية الوجود ...

وقضية الشكل ، في الواقعية ، اخطر من قضية المضمون ، ذلك لان كثيرين يكتبون بالعربية الفصحي ، وكثيرون يكتبون بالعاميــة ، ولحظاتنا السيكولوجية التي نحياها غير متحفظة بالفصحى و بالعامية معــاً ؛ وانما هي متحفظة باللغة التي يتكلم بها النــاس ، هذه الفصحى التي تطورت صاعدة الى اللغة القومية ، اي العربية المصبوبة في منطوقات عامية ...

فالذي يكتب ، الحوار ، بالفصحى ليس واقعياً ، والذي يكتب الحوار ، بالعامية ، ليس واقعياً ، والواقعي هو الذي يدرك ببصيرته ما هي العبارة التي تمليها اللحظة السيكولوجية في زمن القصة ...

والذي يعطينا مضمونه من خلال شكل تجريدي لا يجعلنــا نعرف من اي بلد هم ابطال قصته ، وليس من اي بلد جغرافياً ، وانما من اي بلد من حيث العادة ، والطبع ، والاصطلاح العاطفي السائد ، والافكار السابحة في وجدان الامة ، اي من اي بلد من حيث اللحظة السيكولوجية ..

ان الذي يعطينا مضمونه على نحو غير هذا النحو .. ليس اديبــاً واقعياً ، وليس اديباً قومياً .

القاهرة

زكريا الحجاوي

الموسيقى وجمهوره

بقلم بوريس دوسكلوزد

ليس من ينكر[1] ان هناك تنافراً بين المؤلفين الموسيقيين والمستمعين في ايامنا . ويكفي للاقتناع بذلك ان نراجع برامج الحفلات الموسيقية ، ولا سيما المهرجانات الموسيقية ، التي تقام في كل مكان من اوروبا بين مايو واكتوبر من كل عام . ففي هذه الحفلات التي ينبغي لمنظميها ان يراعوا ميول الجمهور ، تحتل آثار الموسيقيين المحدثين مكاناً متواضعاً جداً ، بالنسبة للمكان الذي تحتله آثار الكلاسيكيين والرومانتيكيين .

ولكن هناك اختلافاً في تعليل هذه الظاهرة وتفسير اسبابها . وينبغي ان نتساءل قبل ذلك : اتكون هذه ظاهرة خاصة بزمننا ، ولم تحدث من قبل ، فهي اذن شاذة ؟ ام ينبغي الاقرار بان الموسيقيين قد واجهوا هذه الحالة عبر التاريخ ؟ ان امثلة الفنانين الكبار الذين تجاهلهم عصرهم وهم احياء ليست قليلة . ولكن لنلاحظ ان معظم الامثلة التي تُضرب لنا في هذا الصدد لا تسبق القرن السابع عشر ، واننا لا نجد عبقرية واحدة من عبقريات عصر النهضة لم يفهمها الناس آنذاك . وبعد ذلك ، ينبغي ألا نأخذ صورة مثالية عن العلاقات التي كانت تشد الموسيقيين في تلك الازمان مع وسطهم الاجتماعي . ومع هذا

فانه يبقى صحيحاً ان أي عهد سابق لم يلق الاهمال بل حتى النفور اللذين يلقاهما عصرنا في ما يخص الانتاج الموسيقي . ليس هناك عصر أصم أذنيه عن سماع الموسيقيين كعصرنا هذا . اننا نعجب أشدّ الاعجاب بخصب امثال باخ وهندل ؛ ولكننا لا ننسى ان هذا الخصب كان يستجيب لمطالب مستمعيهما الذين كانوا عطاشى ابداً للآثار الجديدة ؛ في حين ان الجمهور اليوم لا يطلب من موسيقييه مثل هذه الآثار ، ويجد هؤلاء الموسيقيون مشقة كبيرة في افهام الناس آثارهم . ولو ان معاصراً من معاصري شومان او شوبان او ليست عاد الى الارض ، فما أشدّ الاضطراب والضيق اللذين يشعر بهما في العالم الحاضر ! غير انه يكفيه ان يحضر حفلاتنا الموسيقية ليستعيد اطمئنانه ، ويجد الراحة بين اطياف قد تعود سماع آثارها . إن انسان العصر الذري لا يتمتع تمتعاً كاملاً الا بموسيقى عصر العربات !



واذا صدقنا ما يقوله الموسيقيون ، فان تبعة هذا الموقف العجيب انما تُرد الى كسل الجمهور الحالي الذي يرفض ان ينسجم مع تطور الموسيقى ، لما يتطلب ذلك من جهد ، ويؤثر الاستماع الى ما يعرفه من قبل . ولكن لماذا يكون جمهور اليوم أشدّ محافظة من الجمهور الذي كان يتابع بحماسة هايدن وموزار وبتهوفن في عهد شبابه ؟ الحق ان المستمعين

---

(١) راجع العدد التاسع من مجلة

(بل على الفن الحديث كله ، سواء منه الرسم والشعر والموسيقى) هو نزعته الفكرية : إن الموسيقيين الشباب متّهمون بانهم انما يقصرون اهتمامهم على مسائل شكلية تكنيكية او حتى سمعية ، وانهم لا يتركون لقلوبهم ان تتحدث ، وانهم يدققون كثيراً في اساليب التعبير ليقنّعوا ضحالة مواهبهم ، وانهم يستسلمون لنظريات مجرّدة ، ويربكون انفسهم بالانظمة ، ويراكمون تعقيدات غير مجدية ، ويريدون بأي ثمن ان يُظهروا ابتكارهم وابداعهم (وهذا دليل واضح على انهم غير مبتكرين ولا مبدعين) ويجهدون لاثارة الدهشة لا التأثير على المستمعين.

ولعل في هذه الانتقادات حظاً من الصحة . ولكن ألا ينبغي لنا ، اذا فرضنا انها في محلها ، ان نتساءل عمّا اذا لم تكن للنزعة الفكرية الطاغية وللحاجة الى الابداع والتجديد اسبابٌ عميقة تفرض نفسها على موسيقيينا ولا حيلة لهم فيها ؟ لقد سمعنا كثيراً ان معلمي الماضي كانوا ينجحون في التعبير عما يريدون قوله فيما هم يظلون مفهومين ، فهم يؤكدون انفسهم من غير ان يعتزلوا الناس ، ومن غير ان يناقض بعضهم بعضاً . ولكن من يقول ذلك ، داعياً المعاصرين الى الاعتبار بهم ، ينسى ان موسيقيي الماضي كانوا ينعمون بأسلوب معين ، اي بلغة مشتركة تمنح المؤلف الموسيقي كياناً قوياً من غير ان تحدّ حريته . لقد كان الاسلوب يمنح الفنان العبقري امكانية التفتح دون ان يكون في ذلك مدعاة لمخالفة معاصريه ،

المحدثين الذين ينتمون الى الصف الثاني لن يخلدوا ابداً . ولما كان معاصرونا قد فقدوا هذه اللغة المشتركة ، وحُكم عليهم بان يخلقوا آثارهم معرّضين انفسهم لكل اخطار المجازفة ، فانهم لا يستطيعون ان يحافظوا على شخصيتهم الا في هذه الحرب الجماعية التي تشكل الحياة الموسيقية الحالية . انهم مضطرون الى تضخيم سماتهم الفردية تضخيماً مبالغاً فيه ، والى تقصّد الاختلاف عن الآخرين ، فلا يبقى لهم من خيار إلا بين ان يكونوا ثائرين متمردين او انقياديين تقليديين ، اي ان لا يفهمهم الناس في حياتهم او ان ينسوهم بسرعة .

وقد حسب البعض منذ زمن غير بعيد ، في فترة ما بين الحربين ، انهم يجدون علاجاً لهذه الحالة باللجوء الى كلاسيكية جديدة لم تكن الا بديلاً عن الكلاسيكية الحقيقية . وقد كان سترافنسكي وتابعوه يرون ان الشر كله صادرٌ عن النزعة الرومانتيكية بسبب ذاتيتها وتمجيدها للعبقرية المتوحدة التي هي في صراع مع المجتمع ، فكان يجب العودة الى اسلوب قديم وتجاوز بتهوفن : وكان ان قام عهد « العودة الى .. » فكانت عودة الى باخ وهندل والى بوليفونيي النهضة والعصور الوسطى . ولكن ألم يكن ذلك يعني وضع العربة قبل البقرتين ؟ ان مما لا شك فيه ان الاسلوب ليس هو خلقاً واعياً ، مصطنعاً . وقد كان تفتت الاسلوب الموسيقي في فجر القرن الماضي الذي اضطر المؤلف الموسيقي الى خلق لغته الخاصة ونظامه الخاص ، هو

بتهوفن

الذي بلغ سنّ النضج كان عاجزاً عن ذلك .

ومنذ ذلك الحين ، أخذت الحفرة بين الفنان وجمهوره في الاتساع . ومن الواضح ان اوروبا الحالية التي تمزّقها منافسات عميقة من كل نوع ، منافسات اقتصادية وسياسية وايديولوجية ، لن تيسر ولادة اسلوب موسيقي يستطيع الفنان والمجتمع بواسطته ان يتبادلا التفاهم من جديد . ونحن نلحّ على كلمة « يتبادلا » ، لأن الموسيقي لن يُفهم إلا بمقدار ما يَفهم الذين يتوجّه اليهم : إن مأساة الفنان الحديث كامنة في ان له قضيةً مع ما نسميه الجمهور .

ولم يكن الامر كذلك دائماً . وقد يقال : ولكن ، لمن يتكلم الفنـــان ، إن لم يتكلم للجمهور ؟ الواقع ان كلمة « الجمهور » قد بلغت من كثرة الاستعمال والتداول حداً نسي الناس معه انه لم يكن لها دائماً المعنى نفسه . لقد كان الموسيقي في القرن الثامن عشر يعمل من اجل جماعات واوساط اجتماعية محددة تماماً ، يعرف حاجاتها ورغائبها ويقاسمها الى حد عقليتها وإحساسها ، ويمارس معها علاقات لا تقتصر على الميدان الموسيقي وحده ، علاقات انسانية . لقد كان ملحقاً بخدمة امير او كنيسة او مدينة ، فكان يضطلع بمهمة اجتماعية كان الجميع يعترفون بفائدتها واهميتها . ويبدو ان موزار كان اول موسيقي كبير اقام علاقات مباشرة مع الجمهور فعانى من ذلك ما يعرفه الجميع . ولئن كان حظ هايدن في ذلك أسعد من حظه ، فلأنه لم يقم علاقاته مع الجمهور إلا بعد ان حققت له آثاره التي وضعها للامير « استرهازي » شهرة ثابتة .

وإذن ، فما هو الجمهور ؟ بالامكان القول إنه جميع الناس ، وانه لا أحد . إنه كتلة مختلطة لا شكل لها ولا وجه ، وانما هي تكتسب هذا الوجه ، وتكتسب معه تناسقاً داخلياً . اذا نجح الموسيقي في فرضهما خلال الحفلة الموسيقيـــة . حتى اذا انتهت هذه الحفلة ، استعادت الكتلة اختلاطها ، فليست هي بعد إلا جمعاً يتفرق ويعود الى همومه .

لم يكن الفنان الذي يخدم اميراً ، يفقد كرامته ، لقد كان هذا شأن « لولي » Lully في فرساي ، وشأن باخ في ليبزيغ ومونتفيردي في فينيسيا ، وكذلك هو شأن الفنان المعاصر الذي يكرس فنه لبلده ولشعبه ، كما هو حال شوستاكوفيتش . اما الموسيقي فانه لا بد فاقدٌ نفسه اذا خدم الجمهور ، هذا الشيطان ذا الالف رأس الذي لا يربطه به إلا صالحه ، لان الجمهور يوفر له حياته ونجاحه . وعلى الموسيقي ان « ينتصر » عليه ؛ وهذه الكلمة تشرح تماماً جوهر العلاقة بين الفريقين المتقابلين ، وهذا الانتصار تقف في وجهه مخاطر كثيرة جداً ، بحيث اصبح من النادر ان يتصل المؤلف الموسيقي اتصالاً مباشراً بالجمهور . فبينما كان في الماضي المنفّذ الوحيد لآثاره ، نراه اليوم يعهد في « نوتاته » الى منفّذ ممتهن يقنّعه امام الجمهور . ولم يكن بحاجة الى ذلك من قبل ، يوم كان يتوجه الى عدد محدود من المستمعين يعرفهم ويعرفونه بشخصه .

هذا السؤال المقلق الذي يلاحق الموسيقي اليوم ، والذي لم يكن يعرفه من قبل : « لماذا ولمن اؤلف الموسيقى ؟ » لا يستطيع ان يجيب عليه الا بقوله « لي انا نفسي » وإلا سقط . فهو لا بدّ له من المجازفة ، ومن ان يتعرض لخطر عدم فهم الجمهور اياه ، بمقدار ما يملك شيئاً يريد ان يقوله ، ولو وجد نفسه بسبب ذلك منعزلاً ، مقسوراً على ان يقبل جميع الصعوبات الفكرية والمعنوية والمادية التي تنتج عن مثل هذا الموقف . لقد اصبح عدم الفهم نصيبه الطبيعي ، وذلك هو الثمن الذي يدفعه لحريته ، إلا اذا استطاع يوماً بمساعدة الظروف ومعاونة نخبة تحب التظاهر ، ان ينتصر على مقاومة الجمهور . وقد يظل هذا الجمهور غير مدرك فنه ، ولكنه لا يجرؤ على المصارحة بذلك .

هذا الوضع للاشياء الذي القينا عليه ظلالاً سوداء ، ولعل القراء يعذروننا ، أليس له من مخرج ؟ طبعاً ، ليست القضية هي ان نقلب مجرى التاريخ ونحاول إعادة ظروف تتيح لموسيقي العصور الوسطى او عصر النهضة ان يخلق آثاره بالمشاركة مع مستمعيه . ثم إنه يبدو مستحيلاً ، اذا توخينـا الصراحة ، ان تستطيع مثل هذه المشاركة التي تتطلب اشكالاً جماعية من الاحساس والتصور ، ان تقوم في مجتمعاتنا الحالية . ومثال روسيا كاف في هذا الصدد . إن الاتحاد السوفياتي هو البلد الوحيد الذي لا يوجد فيه ، بالظاهر ، تباين وتنافر بين المؤلفين الموسيقيين والمستمعين ، والذي رسم فيه اسلوب معين . إن الموسيقي السوفياتي يستعمل « نحواً » ولغة يستطيع الجميع ان يفهموهما ، وهو اذا جدد ، بقي في اطار العرف التقليدي ، ولكنه مجبرٌ على ان يطيع هذا النحو ، ولقد قام ذلك الاسلوب تحت ضغط خارجي ، وقد حققت التفاهم سلطة سياسية . وهذا بالطبع حلٌ لا نقبله : إن الموسيقي الغربي لن يتنازل عن حريته ، بالرغم مما تجلبه من أخطار ومحاذير .

« تعريب الآداب »

فنّ "الواقعيّة" الاشتراكية

هل نستطيع ان نعطي « الواقعية الاشتراكية * » قيمة نظريةٍ فلسفية ؟ كلا ، بأيّ حال . وكذلك لا نستطيع ان نطبق عليها عبارة « ايديولوجية » . ومع ذلك ، فهل ينبغي التوقف عند « هذا المنعطف التاريخي » ؟ اجل . ذلك ان الواقعية الاشتراكية انما تنتشر بسبب التدابير البوليسية اكثر من انتشارها بدافع الاقتناع .

إن الواقعية الاشتراكية ليست إلا «طبيعيةً فوتوغرافية» و « ايديولوجية » تهدف ، اذ تفصّل الاشياء ، الى غـاية واحـدة هي ان « تثبّت وتنشر بالصور اوامر المكتب السياسي » . فينبغي الا تتجاوز موضوعات الحاضر : فان الغد هو خطر دائماً على العهد، ما دام يمتّ الى ميدان التخيل، فلا يمكن للمستقبل ان ينبت إلا في رؤوس اعضاء المكتب السياسي . ولذلك قام تأييد العهـد الكلاسيكي في الفنّ ، واعتبرت هذه الرجعة « تقدمـاً » واعتبر كل سعي الى خلق اشكال جديدة « انحطاطاً محتقراً » .

والحق ان شعـار « ينبغي للفن ان يكون في متناول الجموع » لا يعني شيئاً محدداً . إن الجموع تتـألف من افراد ، ولكل فرد طريقته الخاصة في الفهم . فمن الذي يستطيع ان يحدد مستوى الفهم لدى الجموع ؟ ان القول بان الفن « الذي ليس هو في متناول الجميع » يجب ان يُحذف ويلغى ، قول سخيف حقاً . ان الرياضيات المحضة ليست في متناول الجموع، ومع ذلك فليس ثمة من يطالب بان توضع على قائمة الحرم بصفتها خطراً على الجمهور !

وما هو مصدر الفكرة القائلة بان الفهم التجريدي ممتنع



« نصيحة باعادة النظر » لدودنيك

يبقى حتى ايامنا خير تعبير عن اصدق النزعات الجمالية البدائية. وهذه الاشكال الفنية المسماة باشكال التزيين ليست منفية من البلاد « الاشتراكية » . فالمصانع السوفياتية تنتج قمصاناً وتنانير وسجاداً وورقاً مطلياً تحمل كلها رسوماً تجريدية وحتى الزهور – وهي اشكال تصويرية – تظل فيها منمنمة مهندسة موجزة ، فهي اذن ضد الواقعية . فلماذا ينبغي اعتبار الاشكال التجريدية نفسها ، اذا ما رُسمت على اللوحات ، ممتنعة على الجموع ؟ وهل من الضروري ان نذكر هنا بان الفن « التصويري » الكبير هو ، عبر العصور ، الدليل المقنع على هذا الصراع الابدي بين الفنّان والتقليد ؟ ان السيريالية الميثولوجية (العقبان وابو الهول والافراس ذوات الجناحين والعمالقة ذوو العين الواحدة والكائنات اللواتي نصفهـا الاعلى انسان والاسفل حصان ...) وخيالات بوش Bosch وبروغل

فوروشيلوف   بريشة غيراسيموف

جديداً . لقد شعر الفن ، حين ظهرت الصورة ، انه تحرّر اخيراً من مهماته كحامل مستندات . ولا اتردد في ان اقول إننا نشهد اليوم نهضة جديدة للفن في العالم كله – باستثناء الاتحاد السوفياتي حيث يبدو الفن رجعياً ومنحطاً .

إن ميزات الفن وفائدته ودوافعه الثقافية ، وحتى سبب وجوده بالذات ، كل ذلك يكمن في اكتشافاته ، في قدرته التخيلية ، في تجسيداته لما لا يُرى . اما التقليدي والطريقة الفوتوغرافية فهما ينتهكان طبيعـة الفن ويصمانه بالعجز . إن الواقعية الاشتراكية هي اختراع سوفياتي لا يتكشف إلا عن جهل اوتوقراطيي الكرملين . والشواهد التي تأتي من الاتحاد السوفياتي تدل على ان رسم جماعة من ثلاثة أشخاص يتطلب تعاون خمسة او ستة فنانين (والافضل ان نقول هواة فن)

شخصية الفنان واستبدال الصنعة بالفن . فحتى وقت قريب كان صنع تمثال لستالين ، صنع نصفه الاعلى مثّال والنصف الاسفل مثّال آخر ، امراً مألوفاً في الاتحاد السوفياتي .

ومن أجل هذا ، سرعان ما تمّحي من الذاكرة هذه الآثار اللاشخصية ، بالرغم من حصولها على جائزة ستالين ، شأنها في ذلك شأن أية واقعية فوتوغرافية في كل مكان . ذلك ان الواقعية الاشتراكية والواقعية الرأسمالية تمثلان وجهي المدالية نفسها . وعلى العكس ، فان آثار « غالو » و « لويس لونان » و « غويا » و « دوميه » ، وكذلك آثار « رودان » و « بونار » و « فان غوغ » و « بيكاسو » تحدث باشكال تعبيرها الشخصي البحت صدمةً لا تُنسى .

ولنستشهد هنا ببعض الوثائق ، فأمامي الآن عدة مجلدات مطبوعة طبعاً انيقاً ومخصصة لوقائع جلسات اكاديمية الفنون الجميلة للاتحاد السوفياتي ، وهذه بعض موادها :

مما لا غنى عنه ان يكنّ الفنانون السوفيات حقداً لاهباً على اية اشارات عطف تجاه الغرب « الفاسد » . وكتأكيد لفساد الغرب ، يكفي رؤية لوحات « سوتين » Soutine الذي لا يرسم إلا لحماً نتناً . وإن الخائن « شاغال » Chagall يرسم الآن لسخفاء بلهاء ، بدليل ان الرجال على لوحاته لهم رؤوس طيور ! اما « مانيه » و « سيزان » و « ماتيس » و « فان غوغ » فهم يرسمون جثثاً ، ذلك انه لا نُرى الا لطخات من الالوان في مكان العيون ؛ وهذه العيون لا تعبر عن اية فكرة ، فهي اذن لا تعبّر عن اية ايديولوجية . اما الانطباعية فهي مـدرسة « رجعية تمامـاً » ، ذلك ان الانطباعيين لا يُتمّون لوحاتهم قط ...

ومن النصائح التي تصدرها الدولة السوفياتية للفنانـين ما يلي :

– يقول الرفيق ا. م . غيراسيموف Guerassimov رئيس أكاديمية الفنون الجميلة ، حامل جائزة ستالين ، و « فنـان

حياتنا السعيدة في وطننا الاشتراكي السعيد ممثلة بكل جمالها في هذه المعارض ؟ كلا ، إنها ممثلة بلا جمال ولا نضارة . فأين هي حماماتنا ؟ واين هي بلاجاتنا ورياضاتنا وابطالنـــا ذوو الارقام القياسية وحاملو الاثقال العالميون ؟ »

– إن الفنان في الاتحاد السوفياتي لم يُجعل للتسلية ، هذه التسلية التي من أجلها يشتري رأسماليو اوروبا وامـيركا اي شيء ، من لوحات الانطباعيين الى لوحات بيكاسو ... « ومن حسن حظ الاتحاد السوفياتي ان صالات العرض خالية مما ليس هو واقعية اشتراكية ».

اما التدابير الناتجة عن هذه « النصائح » فتتلخص بما يلي : « إن اساتذة الفن الذين ليست معتقداتهم واضحة تماماً هم في كل مكان مضطهدون . وفي مدارس الفن كانت تلقى عـلى الطلاب محاضرات عن « صورة ستالـــين في الرسم والفنون التصويرية » و « عن صورة ستالين في النحت » وعن « اعمال الفنانين الشباب عن صورة ستالين . » . اما الآثار الفنيـة المعاكسة للواقعية الاشتراكية ، فتسحب كلها من المكتبات العامة . وإن برنامج جميع الوان النشاط والانتـاج الفني في الاتحاد السوفياتي وفي كل البلاد التقدمية « قـد اقرته وزارة المعارف » ولكن لا يسمح للفنانين السوفيات ان يُعبروا عن آرائهم حول قرارات الوزارة ولجنة الشؤون الفنية.

وبالرغم من هذه التصريحات ، لا يتورعون في الاتحاد السوفياتي عن القول بانه ليس ثمة بلدٌ في العالم يعطى فيه الفنان كما يعطى هناك ، حرية القول والعمل ، ومن أجل ذلك لا بد للفنانين من ان يسوقوا الى معلمهم الاكبر ستالين جميع الوان الشكر والاحترام ...

وانا لن انسى العبارة التي قالها لي لينين يوماً : « ليس الفن إلا من المخلفات الورائية ، ليس إلا « عصعصاً » فكرياً مكتوبٌ عليه الزوال بسبب عدم فائدته الكلي » وهذه النبوءة تتحقق تماماً في الاتحاد السوفياتي ، وليست واقعيته الاشتراكية الا مرحلة اخيرة في هذه الطريق. وسوف يكون موت الفن الحر الخلاق موتاً للثقافة والحضارة البشرية . فان الذين « اخترعوا » الطائرات ليسوا هم تكنيكيين ، وانما هو ذلك الشاعر المجهول الذي « تصوّر » الملائكة في الماضي.

ج. اننكوف

استفتاء هام حول

حضارة الصورة

دورها في حياتنا وفوائدها واخطارها

نشرت مجلة « الانباء الادبية » Les Nouvelles Littéraires في اعدادها ١٤٥٦ الى ١٤٦٢ استفتاء هاماً شارك فيه عدد من العلماء والادباء والفنانين في فرنسا حول حضارة الصورة الفوتوغرافية ودورها في حياتنا وفوائدها واخطارها . وقد رأت « الآداب » ان تقدم تلخيصاً لهذا الاستفتاء بقلم عائدة مطرجي .

رأي جان روستان Jean Rostand ، العالم البيولوجي

انني احبذ وجود الصورة في خدمة العلم ، ذلك انها ادت له خدمات لا ينكرها احد . فبواسطة المكروسكوب الالكتروني استطاع العالم ان يرى « السم النوعي » Virus والذرات Moléculse والمكروبات ، واخذ عنها صوراً حقيقية . كما تمكن بواسطتها ان يثبت افتراضات قديمة وان يبني اخرى . وبالاضافة الى الصورة الحقيقية ، هناك ايضاً الصورة الرمزية المجردة التي تظل بالرغم من ذلك صورة ، كآلة تسجيل حركات القلب مثلاً Cardéograme وهي عبارة عن صور كهربائية تظهر نشاط القلب . وكلنا يدرك اهمية هذه الصورة في خدمة الابحاث العلمية .

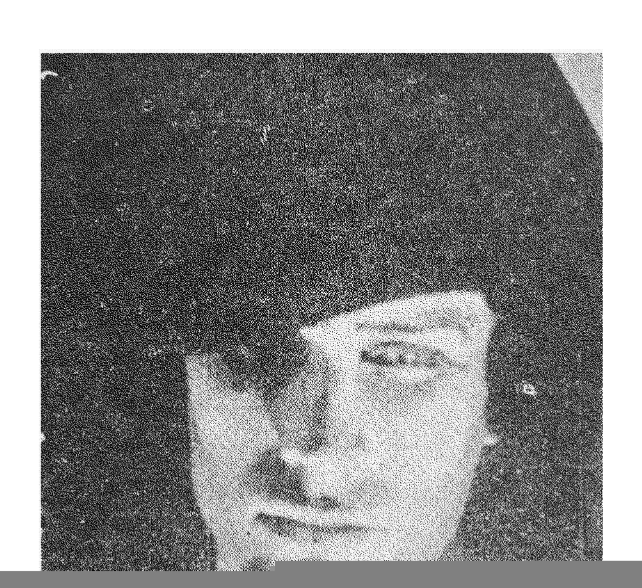
ولا تنحصر هذه الاهمية في البحث وحسب بل تتعداه الى التعليم ايضاً .. وهنا تلعب السينما دورها الرئيسي مما ادى الى دخولها في معظم الجامعات . فمهما كان الشرح ضافياً لا يمكنه ان يستغني عن الصورة ، والعبارة الشعبية هذه : « هل ارسم لك هذا ؟ » تثبت ان الناس كانوا دوماً بحاجة الى ان يروا . وهكذا اصبح باستطاعة التلامذة ان يشاهدوا الاشياء التي يسمعونها وان يروها متحركة .

وانتشر استعمال السينما في مجالات الجغرافيا والعلوم الطبيعية بنوع خاص . فالنسبة لطفل لم ير البحر من قبل ، تؤثر فيه صورة موجة اكثر مما يؤثر فيه شرح معلم مهما سما هذا الشرح . ولكي ننتبه الى الطبيعة لا يستطيع شيء ان يثيرنا اكثر من الصورة لانها تظهر تعقدها : هذا الخليط من الجمال والبشاعة ، من الحنو والوحشية من التوازن والاضطراب . ذلك انها لا تختار ، بل تمنح رؤية عادلة وجامعة . ولكن هنا بالذات يكمن خطرها . ان الصورة تفيد التعليم ولكن من الضروري ان تتبع برسم يكملها ويلفت انظار التلامذة الى ما يجب ان ينظروا اليه .

على ان السينما لم تستطع بدقة ان تؤدي ما تتطلبه . وهذا يرجع الى اسباب تكنيكية محضة : فعندما اردت مثلاً ان اشغل الشاشة بعين ضفدعة فوجئت بان هذا مستحيل : فالمسافة الواقعة بين « المكرو » و « المكروسكوبيك » كانت ممنوعة عني . ولقد تأسفت لذلك لانه يهمني ان اشدد على التفاصيل المتناهية في الدقة وان اجعلها مرئية . واذ ذاك يبدو جمالها مثيراً .

وبالرغم من هذا تظل السينما تغريني . وقد لاحظت ان باستطاعتنا ان نكتب بالصور خيراً مما نكتب بالكلمات . وبالفعل فان كتابي « الضفادع » يتضمن ثمانين صورة . واذا تأملنا الملاحظات التي حققها جان بول سارتر في فيلم « الحياة تبدأ غداً » والذي يوحي باهوال الحرب رأينا ان دور الصورة يذهب الى ابعد من ذلك بكثير . فهنا تكمن محاولة فلسفية بصورة بارزة .

واعود الى النطاق العلمي ، الذي هو نطاقي . ان من يرى خلية تنمو يأخذ عنها انطباعاً تأثيرياً باستطاعته ان يغير نظرته لا العملية وحسب ، ولكن نظرته الجمالية والفلسفية ايضاً .



الخلايا السرطانية: «من الضروري ان تنظر الى هذه الاشياء لتفهم رومنتيكية الحياة». فالعلم لم يثر فكره الطبي ولكنه غيّر افكاره الفلسفية في الكون. وهناك مثل آخر عن «لوبيك» Lopicque وهو عالم فسيولوجي للجهاز العصبي. فقد رأى فلماً يمثل حركة كرويات الدم بنوع خاص. ثم صرح ان لهذه الخلايا وعياً. ان للصورة اذاً اهمية فلسفية الى جانب اهميتها العلمية.

ولم نتكلم هنا الا في النطاق العلمي. فان للصورة رغم خدماتها اخطاراً ايضاً. فاذا طغت على العقل والفكر، كان ذلك امراً سيئاً جداً. فاجمل الصور عندي واجمل الافلام لا تضاهي عبارة جميلة او شعراً جميلا.

رأي اندره موروا André Maurois، الكاتب المعروف

لقد اتسعت اهمية الصورة في حضارتنا حتى انها حاولت، في حالات كثيرة، ان تحتل مكان الكلمة. كان «غوتيه» في محادثاته يقول «اننا نكتب كثيراً جداً. وعلينا ان نرسم اكثر من ذلك.» على ان الرسم موهبة لا يستطيع الجميع ان يمتلكوها. ولكن الصورة تحل محله. وانني شديد الاهتمام بالصور الفوتغرافية. فالصورة التي تمثل جميع المهن وجميع الطبقات الاجتماعية، هي اكثر تعبيراً واقوى من كل شرح او تعليق. فالمصور يختار من الصور اهمها واكثرها نطقاً، ثم ينسقها وفق ترتيب معين، تماماً كما يفعل الفنان، كالشاعر مثلا الذي يختار كلماته ثم يرتبها. وباستطاعتنا ان نستعمل الصور استعمالنا للكلمات، وان نكتب بالصور. ولقد قمت بهذه التجربة اخيراً، عندما اعددت مقالاً في مجلة «الحقائق عن فرنسا» ففي بعض فصولها القيت بقلمي وتابعت العرض بالصور الفوتوغرافية. وكان علي ان اشرح الفوارق بين شمالي فرنسا وجنوبيها. وتتابعت الصور دون اي تعليق مني وكونت بنفسها جملا. ان باستطاعة الصورة ان تشفينا من التجريد ومن ذوق خطير في استعمال الكلمات غير الدقيقة، الناقصة في التحديد، ومن الثرثرة. فالصورة هي دواء الى حد ما. وهذا ما يدعونا الى التحفظ: فان اعطينا للصورة كل اهمية كان ذلك كبير الخطر. واننا لنقترب منه اليوم. يكفينا ان ننظر الى الجرائد والى الكتب المصورة. ويخيل لنا ان الصورة تكفي وحدها. ولكن المشاهد يظل دائماً سلبياً، ويقنع في ان يري. وهذه الرؤية لا شي. فالذي



تفصيل تعبيري تجريدي (تيزيستفيلم)

يهم هو الفعل. ولكي تكتمل الفكرة، يجب ان يكون دور الفكر دوراً ايجابياً وان يعود الى الكلمات، فالتفكير هو صيغة والصورة يمكن لها ان تحدث صدمة او تولد احساساً او تأملا. ولكن هذا الاحساس وهذا التأمل لا يجديان نفعاً اذا لم يحثنا الفكر على التدقيق فيها، وهنا يدخل دور الكلمة. فان استطاعت الصورة ان تكون دواء ضد استبداد الكلمة، فيجب ان تظل الكلمة سوراً ضد استبداد الصورة.

رأي اندره شامسون André Chamson روائي معروف ومدير متحف

بين جيلي، جيل الرجال الذين هم في الخمسين من عمرهم، والجيل الجديد نهضة ثقافة جديدة تعود الى دخول الصورة في حياتنا كوسيلة او كفاية للمعرفة. كان ركب الحضارة، فيما مضى، يرتكز على الكتاب المطبوع اي على الكلام. اما اليوم فقد اجتاحت الصورة الحياة الفكرية بالسينما والتلفزيون. ولا شك ان في هذه التغيرات ربحاً ظاهراً لانها ما تفتأ توسع كل يوم افق عالمنا ولكنها تحمل ايضاً خطراً ظاهراً. فالشباب الاميركي يمضي اوقاته امام شاشة التلفزيون اكثر مما يقضيها على مقاعد الدرس. وتغيرات كهذه تؤدي حتماً الى تغيير بنية الرجال العقلية، وعادتهم في التفكير، وحتى عمل عقلهم. لا شك اننا نملك اليوم وسائل للمعرفة اكثر من قبل مما يسهل علينا هضمها. ولكن بينما كانت ثقافة الكلام تضطرنا الى المقارنة والنقد، تميل ثقافة الصورة الى ثقافة لا تعترضها قابلية المناقشة. فالصورة تؤكد، فهي كلية؛ وهي لاجل ذلك تخيفني احياناً بالرغم من انني اعترف بفوائد الصورة في نطاق التعليم.

وان اقبال الجمهور على المعارض الفنية يبدو لي كمظهر من اكثر المظاهر لتأمين حضارتنا الصورية. ولم يكن هذا الأقبال في يوم من الايام اقوى واشمل مما هو عليه اليوم. فاستخراج الصور يخلق لدى المشاهد شوقاً لمعرفة المثال الاصلي. وانه لحادث كبير الاهمية. فأكثر الاستخراجات توفيقاً لا تمنع ان يكون للأثر الفني قيمة بمادته الخاصة وبوحدته، فانه يحمل في طياته، فيه وحسب، بعضاً من وجود خالقه. وانني اعتقد ان الجمهور الذي يقبل على المعارض انما يفتش عن هذا الوجود بالذات.

اننا اليوم في غمرة حضارة الصورة. ولكن يجب ان لا نتوهم ان هذه الحضارة، بما هي مرتكزة على تكنيكية حديثة، تجديد مطلق. فالانسانية لم تعش دائماً على الكلام وعلى الكتاب. ان الصور القديمة

اليونانية والرومانية ، وحتى القرن الوسيط ، عرفت جميعها ، ثقافة ذات قطبين : ثقافة ترتكز على الكتب المدونة ، وعلى الكتب الحجرية الجميلة ايضاً : المعابد والكاتدرائيات . و« توراة الفقير »مؤلف من الصور .

ولقد اثر فيّ ، دون ان اشعر بذلك ، هذا الاحتكاك اليومي « بعالم الصور » الذي أعيش فيه . فأنا رجل هاتين الثقافتين . لقد كنت اكتب في عالم مظلم وانا اليوم ارى واكتب في عالم ملون . وحتى على صعيد التكنيك الروائي ، فانني مدين للسينما بالكثير .

رأي بيار فرنكستل Pierre Francastel . استاذ علم الاجتماع والفن في « معهد الدراسات العليا » .

انه لمن الخطأ اعتقادنا بان حضارتنا قد تغيرت يوم اخترعت الصورة الفوتوغرافية . فان بدايتها ترجع الى نهاية مجتمعات « عصر النهضة » التي تطابق « دائرة المعارف » . فعصر النهضة ابتدأ مع « كريستوف كولومبس » . انه عصر الاكتشافات . فقد اكتشفت الارض وملىء بياض الخارطة ، وكان ذلك في جميع المجالات . واقيم مؤلف ضخم يضم جميع محتويات العالم فكانت « الانسيكلوبيدي » .

ثم استثمرت المعطيات المكتسبة الى نهاية حدود الاستثمار . وهذا ما يميز حضارتنا الجديدة . وكان ذلك يعني تصنيع العالم ، مما ادى الى توسيع العلوم توسيعاً هائلاً ، فكانت الاختراعات الميكانيكية في جميع الاصناف ومن بينها كانت الآلة الفوتوغرافية والسينما . هذه الاختراعات لا يمكنها ان تنسلخ من المجموع . واختراع الصورة المتحركة ما هو الا عنصر صغير من عناصر البحث العام عن الحركة .

وليس عصرنا ، هو وحده ، يعرف الصورة . فقد عرفتها جميع المدنيات . ولكن دورها كان في ان تشرح . ففي المجتمعات القديمة كان العمل الفكري وقفاً على اقلية محدودة ، على طبقة اجتماعية مغلقة جداً كانت تتمسك وحدها بسر المعرفة والفكر . ولم يكن الرسم ولا النحت الا تأويلا مصوراً لاعتقادات ومبادىء . وقد القي هذا الدور ، اليوم ، على عاتق السينما والتصوير الفوتوغرافي . واذا تحرر الرسم والنحت من هذه المهمة ، فتوجها رأساً الى الفكر والخيال ، استطاعا ان يجدا نظاماً في المدلولات الخاصة بهما . واننا لنشهد اليوم هذه الحركة الواسعة .

وليست هذه المدلولات شبيهة بالكتابة الفكرية — المصورة التي كانت عند المصريين . فقد كان المصريون يستعينون بمدلولات حسية ليعبروا عن جملة مجردة عامة ، بينما الرسم الحديث هو اشارة تحمل معناها في ذاتها . وقارىء هذه الاشارة يصبح فرداً فاعلا . فلا يستطيع ان يعتمد الا على نفسه ليلتقط معناها . وعليه ان يعود عينيه ليقرأها . ويكفينا للدلالة على ذلك ان نتذكر اللوحات الانطباعية . فقد كانت غير مفهومة في بادىء امرها . وكانت الرؤية تضيع فيها . واما اليوم فهي ابعد من ان نتيه فيها وقد تعودت ان تدركها . وهذا حدث هام في اهم احداث عصرنا . وهذا التغير الكامل ارد فعل الرؤية يلعب دوراً هاماً الآن في جميع الصور ، حتى اليومية منها ، كالأعلانات مثلا .

فالفن الحديث قد بدل عالمنا ، وانني اعود فأكرر ، ان علينا ان نرجع الى اكتشافات عصر النهضة لندرك معرفة الانسان .

رأي ليون غيشيا Lion Gischia رسام شهير .

هناك لغات حية ولغات ميتة . ولا اظن ان القضية في الرسم تختلف عن ذلك . فجميع اشكال الفن لا تستمر كما هي : إن بعضها يموت لان عصره قد انتهى . فرسم « عصر النهضة » هو كاللاتينية لغة ميتة . ولن تجد اية فائدة في ترسم خطى « عصر النهضة » كما انك لا تنتفع في كتابة قصة باللغة اللاتينية . ذلك اننا نعيش في عالم ماهو بعالم هذا العصر ؛ فهناك اليوم علاقة جديدة بين الانسان والعالم ، فالانسان الذي يسافر في السيارة او في الطائرة ينظر الى العالم بعين جديدة . وباستطاعتنا ان نقول ان الحس كله قد تبدل اليوم رأساً على عقب . لنذهب الى السينما : فاننا نجد اشباحاً منبسطة لا حجم لها ولا لون ! انها تجريدات تنطق بصوت حقيقي . وهذا لا يثير دهشة احد . تصوروا الانفعال الذي يجتاحنا لو اخذت لوحة تنطق فجأة . والحادث نفسه تجدونه في التلفزيون . فانتم تجدون على الشاشة سيارة صغيرة رمادية ، مخططة ، تبعث صوت المحرك الحقيقي . ومع ذلك فانتم تقبلونها . ولنعد الى السينما : انتم جالسون على مقعد ، وعلى الشاشة تمرون دون توقف في المشهد العام للقصر مثلا ثم الى النافذة ، في جمع من الاشخاص ، الى وجه مفرد او الى عين ، وترون وجه رجل ثم تشاهدون ظهره بعد لحظة دون ان يستدير . وفي مقاعدكم لا تشعرون لحظة ان العالم يتحرك وان الارض تتسرب من تحت اقدامكم . لقد اعتدتم ذلك . والجمهور يعيد بناء الفضاء الحقيقي المشوه لفكرة دون اي مجهود . لقد اعتاد هذه اللغة الجديدة .

والحادث نفسه ينطبق ايضاً على المسرح . فلقد اصبح خيال الجمهور دقيقاً حتى بات من الممكن بواسطة بعض عناصر الديكور المسرحية ان نتمثل ، دون اي مجهود ، الديكور كله . فاذا قُدّم له مقعد ، رأى غرفة ، وان قدم له غصن رأى حديقة . وفي القرن التاسع عشر كان الناس يأتون الى المسرح ليسمعوا . لقد كان عصر التجريد الفكري . اما اليوم فان العين تلعب دورها . اننا نتصل بالمشهد باعيننا اتصالنا بآذاننا . ولباس الممثلين لا يلعب دوراً في الديكور وحسب ، بل ان له مدلولاً بذاته .

ولابد ان يعتاد الجمهور ، بعد وقت ما ، على الرسم المعاصر . فمنذ خمسين عاماً كان التكعيبيون غير مفهومين . اما اليوم فان الامر على خلاف ذلك .

فن الرسم في سوريا

بقلم
عفيف بهنسي

اذا كانت دمشق تخلو من معهد لتدريس الفنون الجميلة، فان سورية كلها اشبه بمعهد كبير يتسابق فيه الفنانون، المتقدمون منهم والمبتدئون، لاثبات نبوغهم الفني وابداعهم الفذ للوقوف امام الجمهور المتذوق كي يحكم في المعرض السنوي الرسمي الذي يقام في دمشق على هذا التسابق، مقدراً القفزات البارعة، مراقباً الشطحات البارقة ترسمها ريش حرة لم تثقفها المدرسة ولم يوجهها معلم.

وهكذا يلتئم في كل عام عكاظ فني يتبارى فيه المجدون كي يحرزوا قصب السبق الفني ويسجلوا بذلك خطوة الى الامام في مجال النشاط الابداعي في سوريا.

والواقع ان هذا المعرض استطاع ان يستقطب آثاراً رائعة لفنانين مغمورين لم يكن بالمستطاع التعرف اليهم ولم يكن بالمستطاع اعلان جدارتهم والعمل على تشجيعهم ومؤازرتهم في خطواتهم الانتاجية. اما قبل هذا المعرض فكانت اكثر معارض الرسم خاصة شخصية تقام لرسام واحد او لعدة رسامين من الاساتذة، مما يجعل نصيب الناشئين ضعيفاً في تقديم آثارهم للجمهور. ويجب ان نعترف هنا ان اكثر الفنانين في سوريا توصلوا الى النتائج الباهرة في رسمهم اليوم بفضل جهودهم الشخصية ونضالهم الخاص دون ان ينالوا اية مساعدة تخفف عنهم اقل الصعوبات التي يلاقيها فنان في مجتمع يسعى لاستكمال اسباب حياته الاولية ويعتبر امور الفن من الاشياء الكمالية التي لم يحن وقتها بعد.

وظهور هؤلاء الفنانين في مثل هذه الظروف يجعلنا نؤمن ان الدوافع القوية التي استطاعت ان تقهر الصعوبات الخارجية ما هي الا امكانيات ثرة تتفجر رغم جميع عوامل الاهمال، معلنة عن حاجتها للحرية والابداع والحضارة.

والفرد العربي اليوم في كل بلد عربي، يثبت جدارته الابداعية بالامكانية، ويحققها بالقوة. واعتقد اننا نمثل هذه الروح المؤمنة بنفسها لا المتكلة على الغير نستطيع ان نعتز بجيل من الافذاذ، بجيل من الابطال المبدعين القادرين على خلق حضارة جديدة.

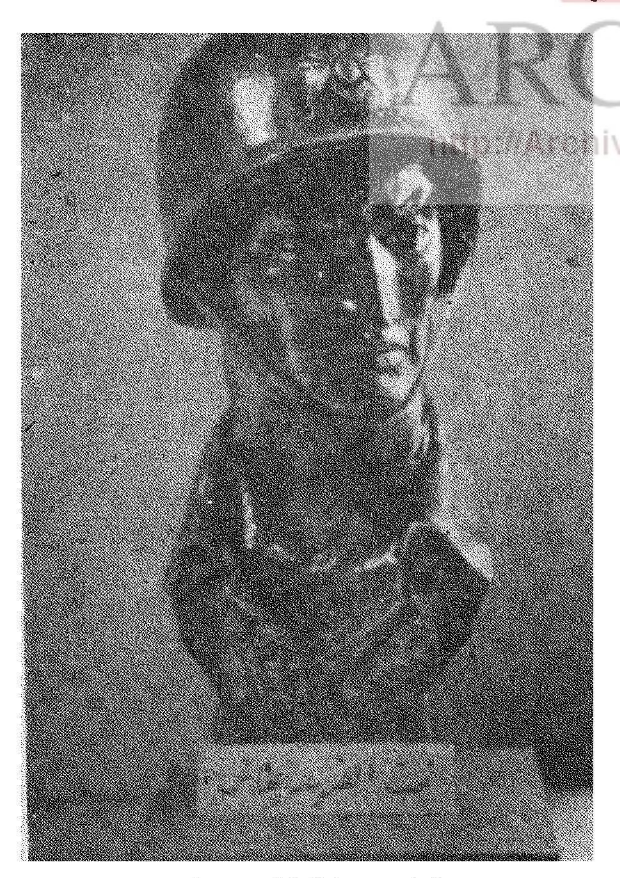
والفنان العربي في سوريا فنان بفطرته، فأنت ترى جملة آثار الفنانين الناشئين، وترى فيها بوضوح براعة تلقائية وتمكناً اصيلاً.

الا انه يجب ان نعترف ان اكثر الفنانين لاترفدهم ثقافة فنية قوية تجعل عملهم الفني دقيقاً مدروساً. ويرجع ذلك الى خلو البلاد من مدارس خاصة بتدريس الرسم، والاكتفاء بالمحاولات الفردية التي يقوم بها الفنانون والتي تتطلب الكثير من التجارب وتعرضه لكثير من الاخطاء التي لا يجد من ينبهه اليها. ومع ان اكثر الفنانين الاساتذة في سورية قد قاموا برحلات دراسية واستطلاعية الى الغرب فزاروا المتاحف العالمية ودرسوا عن الفنانين الشهيرين في العالم، الا ان ضرورة وجود معهد فني تبقى قوية لمتابعة اصول الرسم ومتابعة تطوراته في العالم.

والحرية بالنسبة للفنان العربي في سورية، الطريق السهل الذي يسير عليها للتعبير عن حدوسه الخاصة التي تنبع من نفسه، عن الطبيعة الفائقة الروعة التي تتمتع بها بلاده، عن الانوار المليئة بالفرح والحياة، التي تفيء بلاده، عن الجو الشفاف النقي المشبع بالحب والاخلاص والايمان. فاذا اضفنا الى ذلك ما يتمتع به الفنان نفسه من ارهاف قوي ومن خيال عميق وفكر بعيد، استطعنا ان نعرف ان الآثار التي ينتجها تستطيع ان تحتل مكاناً عالياً جداً الى جانب الآثار التي نشاهدها تخرج عن الغرب.

ونحن لا نريد ان نكون شديدي الغرور برسامينا بقولنا هذا، ولكننا نقرر هنا ان الرسام في سورية بحاجة الى من يحتضن مواهبه ويتبنى توجيهه ومساعدته؛ فهو كالأرض البكر الطيبة تحتاج الى فلاح يقدر طيبتها فيمنحها كامل جهوده ورعايته واخلاصه.

والحرية التي يتمتع بها الفنان في سوريا تتجه به اتجاهاً رومانتيكياً، ذلك لان الرومانتكية، وهي التعبير العفوي الشاعري لانفعالات النفس البشرية ولانطباعاتها واحلامها، وهي الترجمة الحية للحياة الشاعرة واللاشاعرة التي يعيشها كل من الفنان والمتذوق عندما يربطها الاثر الفني، ليست الا الحرية نفسها، وبذلك نفسر الاتجاهات الابداعية في



البطل — تمثال لالفرد بخاش

الشعر العربي معنى واسلوباً ، وبذلك نفسر ايضاً ابتعاد الفنانين المعاصرين في سوريا عن الاتجاه الكلاسيكي هرباً من القيود المدرسية التي تطفىء شعلة الابداع في نفوسهم .

وقضية الحرية لدى الفنان العربي قضية جذرية ، ونعني هنا بالحرية الامكانية الطليقة ، وقد تتأثر هذه الامكانية بقيود قسرية خارجية فتمنع تفتحها وانبثاقها ولكنها لا تستطيع القضاء عليها ، ففي عهود الاستبداد والاستعمار ، كمت الافواه وكبلت الايدي فلم تستطع التعبير ولكنها بقيت تنتظر الفرصة للانفلات من تأثير حياة الضغط والكبت التي كانت تمنع عنها تنفس الحرية .

ويمتاز الفن في سوريا بالعاطفة والحرارة والاشعاع القوي . فقلب الفنان المليء بالحب الصادق والايمان العميق ينبض دوماً بتلك الالوان التي تنفرش على اللوحة كأزهار الربيع الخالدة . وهذه الرحمانية في نفس الفنان السوري هي التي تؤكد اتجاهه الى الفن الرومانتيكي الذي يستطيع ان يظلل آثاره بمسحة رقيقة هي من نسيج قلبه ، قلب الانبياء .

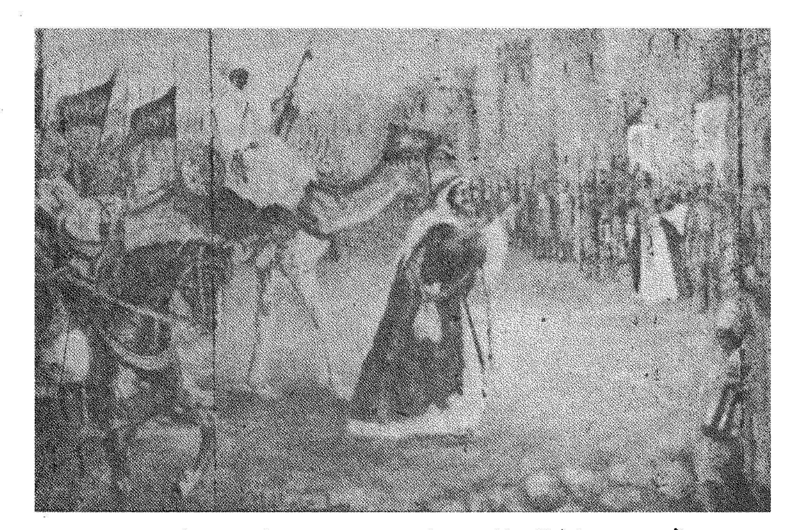
اما الانوار التي يستمدها الفنان من شمس بلاده المعتدلة اللطيفة فهي الانوار التي تشع من بين يديه الواناً صافية تدل على جمال الطبيعة وسحرها ، هذه الطبيعة التي علمته دوماً كيف يكون فناناً وشاعراً ووتراً شادياً .

واذا الح الفنان على حبه وهيامه بالطبيعة فليس ذلك لجمالها وحسب ، بل لانه يحب هذه الارض حباً يفوق في معناه معنى الوطنية . ولذلك فان قضية الامة التي يتبناها الفنان قضية عميقة لا تظهر في موضوعات صريحة ، انما هي تتمثل في تصوير ابطال التاريخ ومآثره وآثاره وتتمثل في تصوير عادات الشعب وتقاليد المجتمع ، وهي تتمثل في رسم مشاهد الطبيعة ورسوم نتاج الارض الخصيبة وهي تتمثل اخيراً في الطريقة البسيطة العفوية التي تبدو واضحة في جميع آثار الفنانين ...

واذا اردنا ان نتحدث عن الرسامين في سوريا فقد يقتضينا ذلك ان نصنفهم تصنيفاً دقيقاً نضع فيه كل فنان في مكانه من المدارس الحديثة او المدرسة الكلاسيكية القديمة ، ولكن ذلك ليس سهلاً ، لأن الطريقة لديهم لم تتركز بعد في خصوصية معينة . وهذه الظاهرة ليست غريبة ولا تعني اهانة لانتاجهم ؛ فالرسامون في فرنسا مثلاً حتى الشهيرون منهم يصعب اعطاؤهم صفة دقيقة من الصفات التي تأتي عن المذاهب الفرعية للمدرسة الحديثة كالانطباعية والوحشية والسريالية والتكعيبية والاستقبالية وغيرها .

ومع ذلك فاننا نستطيع ان نلمح للاتجاه الاقوى الذي يسير عليه كل فنان ، مع العلم انه من الممكن ان يُضم كل من الفنانين « شورى و كرشه وحماد وقصاب باشي » وآخرين غيرهم في مدرسة واحدة ، يمكن ان نطلق عليها اسم (مدرسة دمشق) ذلك للطريقة المتقاربة التي تتبع في التعبير التصويري الانطباعي الذي ينهج عليه كل منهم .

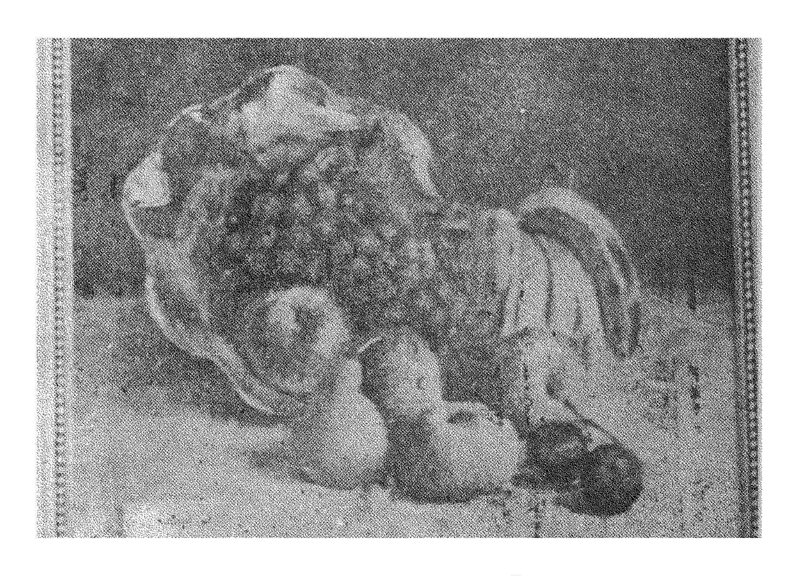
فالفنان « نصير شورى » هو أبرع من استعمل الالوان استعمالا غنائياً متقناً بطريقة حرة يعبر فيها بوقت واحد عن



دخول عمر بن الخطاب الى بيت المقدس — لعبد الوهاب ابو السعود



القارىء — لمروان قصاب باشي



فاكهة — لمحمود جلال

٨٦

احساس قوي في تمييز درجات الالوان وعن مقدرة ملحوظة في استعمال تغيرات الالوان للتعبير عن الشكل . وهو خير من احب الطبيعة السورية وخير من رسم الريف، فكان استاذاً يعلم مواطنيه كيف يكتشفون جمال بلادهم ويعلم النـاس جميعـاً في المعارض العالمية كيف يحترمون طهارة الحياة والطبيعة في بلادنا .

كذلك الفنان محمود حماد الذي رافق « نصير » في حياته الفنية وتقارب معه في الطريقة فقدم لوحات رائعة . الا انه في زيارته الدراسية الاخيرة لايطاليا ، والتي مـا زال مستمراً فيها، بدأ رسمه يأخذ طريقه واتجاهاً تبسيطياً في استعمال الالوان.

والفنان الذي يرسم في كل وقت وفي كل مكان ضاحكاً دوماً مغرداً ابداً هو الفنان « ميشيل كرشه » ، الرسـام الخصب الذي ملأ المعارض برسومه . ويمتاز الفنان كرشه بعفويته الواضحة في رسومه السريعة وبقدرته عـلى امتلاك الموضوع مهما كان متفرعاً موزعاً .

اما الفنان « مروان قصاب باشي » فمع انه ما زال ناشئاً إلا اننا نستطيع ان نقرر بانه وصل فعلاً الى مستوى الاساتذة من الرسامين، ولوحاته المعروضة في المتحف الوطني الآن تدل على ريشته القوية الواثقة .

ومن شيوخ الفنانين في سوريا الفنان « سعيد تحسـين » وهو الفنان الذي تصدرت لوحاته التاريخية الكبيرة اشهر المعارض والقصور ، باحثاً لتحقيق صدق المشاهد التي يرسمها عن أصدق المراجع التاريخية، متقصياً أدق الاخبار والاوصاف. وعندما تداعب ريشته اللوحة فان انطباعه عن انفعـالات البطل او الفرس او الخليقة يجب ان تنقل بأمانة وقوة . اما رسومه التي خصصها لنقل الحياة الشعبية فقد حازت عـلى اعجاب النقاد الغربيين وأحرزت الجوائز عنـد عرضها مع الصور المقدمة من جميع الدول المنتسبة للأمم المتحدة .

والشيخ الثاني وهو « محمود جلال » مفتش الفنون الجميلة في وزارة المعارف السورية فنان رقيق يقترب في تصويره مع الفنان تحسين من الرسم الكلاسيكي ، فهو يحترم التنـاسق والتناسب في الموضوع كما يحترم تنـاغم الالوان المدرسي ويرفض بالحاح التطورات الاخيرة التي دخلت على الفن . اما المرحوم الفنان عبد الوهاب ابو السعود ، فانه يعتبر الرائد الاول للفن في سورية، والمعلم الذي تتلمذ على يده جيل الفنانين



انتصار صلاح الدين – لسعيد تحسين



الطاحونة – لناظم الجعفري



في الحقل – لغياث الأخرس

الحالي . وقد اهتم المرحوم برسم الارابسك والقيشـاني والمشاهد والمواقع والاماكنة التاريخية العربية .

ومن مدينة حلب يبرز فنانان قويان هما « فاتح المدرس » و « الفرد بخاش » . اما الفنان المدرس فانه يجنح في تصويره الى التجريد والرمز ، ولكنه عندما يريد ان يصور لوحات واضحة واقعية فانه ينهض فناناً بارعاً له طريقته الخاصة التي تدلل بقوة على شطحات فنية صدرت عن فنان ذي امكانيات خصبة حميقة .

وقد برع الفنان المدرس بصورة خـاصة برسم المناظر فعبر بذلك عن صفاء الريف الشمالي بألوان نقية وبضربات عفوية بريشته او بمداعبات بارعة بسكينه الرقيقة على اللوحة الملأى بالالوان المتنافرة .

و « ألفرد بخاش » فنان المرأة كما يسمونه ، هو الفنـان الرشيق الذي يحرك موضوعاته حركات رائعة رشيقة كأنها على موعد مع الانغام التي تنطلق من الوانه و كأنها على موعد مع فرحة الاضواء التي تشع عن جميع الالوان في اللوحة .

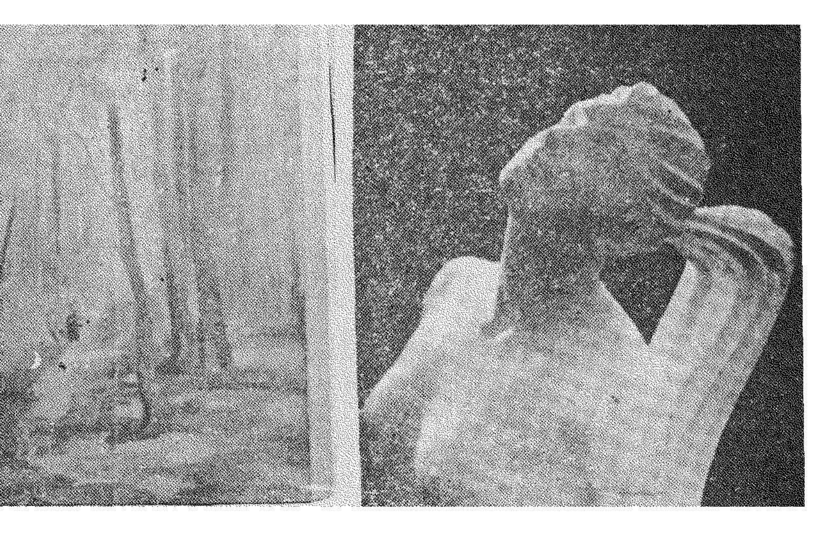
امـا الفنانون « صلاح الناشف » و « ناظم الجعفري » و « رشاد القصيباتي » و « أنور علي » فلكل منهم محاولات خاصة تأخذ طريقها المتصاعد نحو التركيز والكمال . وقـد اهتم « الناشف » في السنين الاخيرة بالحفر على الخشب وهو يعد نفسه الآن لاتجاه جديد في الرسم الزيتي بعد عودته الاخيرة من اوروبا ..

ويعنى « الجعفري » برسم اخته في اوضاع مختلفة وتدل ريشته على مقدرة في رصف الالوان وخاصة في رسومه لاحياء دمشق ورياضها وانهارها .

اما « رشاد القصيباتي » فقد اتجه اتجاها موفقاً لرسم الطبيعة المائتة (الفواكه) وهؤلاء الفنانون الثلاثة يقومون بتدريس فن الرسم في المدارس بدمشق . اما « انور عـلي » المشرف الفني في دار الآثار فقد اختص برسم مناظر دمشق وآثارهـا الرائعة .

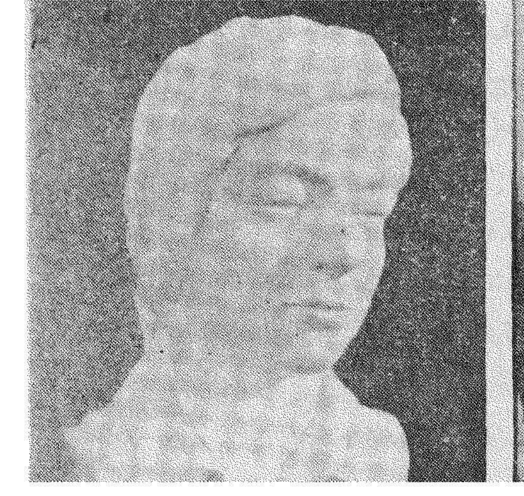
وهناك جماعة من الفنانين الناشئين الذين يمثلون جيلاً جديداً يمكن ان يحقق في المستقبل القريب نهضة فنية رائعة في سوريا كالفنان « هشام زريق » ، ولوحاته تدل على تمكن قوي في استعمال اللون وفي نقل الموضوع بدقة ثم على تفوق في التقنية التعبيرية . ومثله الفنان « عدنان انجيله » و « هشام المعـلم » و « برهان كركتلي » و « فريد كردوس » و « صبحي شعيب » و « غياث الاخرس » و « شريف الاورفلي . »

وهناك بعض الفنانين ممن يحاولون التمسـك بطريقة معينة كالفنـان « روبير ملكي » في رسمه التكعيبي والفنان « زهـير صبان » في الرسم الكلاسيكي . وعلى رأسهم الفنان خالد العسلي الذي امتاز بمهارة بارعة في التصوير الكاريكاتوري الى جانب التصوير الزيتي كما اشتهر برسم الصور الايضاحية للمؤلفات المدرسية ، وبوضع التصاميم والشعارات ، والشعار السوري هو من تصميمه .



تمثال – لجاك وردة

غابة الشمر – لألفرد بخاش



تمثال – لعدنان رفاعي

اما فن النحت فاننا قلما نجـد من اختص به دون الرسم ، ولذلك فان اكثر النحاتين مرت اسماؤهم مع اسماء الفنانين ومنهم محمود جلال وفتحي محمد وجاك ورده والفرد بخاش وعدنان انجيله ووفاء الدجاني وعدنان الرفاعي .

فتمثال ابن رشد للفنان « جلال » انتاج دقيق يدل على استاذية واضحة في دقة النحت وبراعة التعبير والتصميم . وقد قام الاستاذ جلال في السنة الماضية بصنع التماثيل الجصية لمتحف التقاليد الشعبية في قصر العظم بدمشق وهي تمثيل لحياة بعض الجماعات وتمثيل لبعض التقاليد الخاصة ضمن غرف وقاعـات وبألبسة وعلى اثاث من نفس النوع المستعمل او الذي كان يستعمل فعلاً .

والنحات فتحي محمد هو الفنان الذي اظهر تفوقاً طيبا في ايطاليا حيث يتم دراسته الفنية حتى ان بعض آثاره حفظ في المتاحف هناك تقديراً لنبوغه ومهارته ، ويمتـاز كل من « جاك ورده » و « الفرد بخاش » بالرشاقة والنعومة في تماثيلهما النصفية والكاملة عن المرأة .

اما عدنان انجيلة ووفا الدجاني وعدنان الرفاعي فان



امرأة — لميشيل كرشه

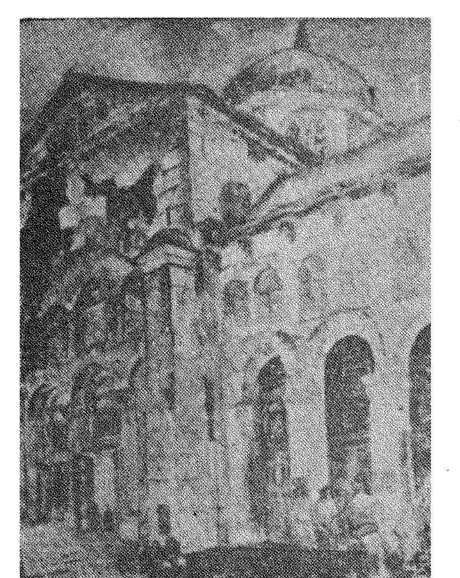
اما الفنانات في سوريا فان « السيدة شطي » و « السيدة موره لي » و « الآنسة سابا » قدفاجأن جمهور المتذوقين بلوحات ناجحة جداً ، فالسيدة شطي برعت في تصوير آثار ومفاخر دمشق بالالوان المائية ، اما السيدة موره لي والآنسة سـابا فان رسمها الحديث يقف على صعيد واحد ، مع رسم الفنانين الآخرين .

كذلك يجب ان نذكر من بين الفنانات اللاتي يؤمل لهن مستقبل طيب في الرسم مطيعة شوري واقبال قارصلي ودلال حديدي وانعام عطار .

وقد ظهر من الفنانين في الرسم المائي الفنان المصور نوبار صباغيان والفنان صلاح الناشف والفنان نذير نبعة بالاضافة الى السيدة شطي . ويمتاز الفنان نوبار بجرأته في وضع الالوان المائية القوية عند رسم الطبيعة الساحرة في شمال سوريا .



منظر — لفاتح المدرس



جامع بني امية

للسيدة شطي



بردى في دمشق – لأنور علي الارناؤوط

محاولاتهم في تماثيلهم النصفية تسير في طريق التكامل والبراعة .

واخيراً نستطيع ان نقول ان الفن لم يظهر في سوريا الا بازدياد الوعي وانتشار الثقافة والاطلاع على افكار الغرب والاتصال بانتاجهم ، مما اوجد في هذه البلاد عناصر قادرة على خلق نشاط فني يثير مواهب الناشئة ويحفزهم على الاستفادة من امكانياتهم الدفينة التي كان المستعمر الاجنبي خلال حقبة طويلة من الزمان يحاول خنقها والقضاء عليها .

ونستطيع ان نقول ان النتائج التي حصل عليها الفنانون الاولون بنشاطهم الابداعي ، كانت نتائج مشرقة جداً ، وبفضلهم اصبحنا نرى اليوم الهيئات والجمعيات الفنية ، ونرى المعارض الدورية ونرى المراسم الخاصة ، وكلها غاصة بالمتذوقين والهواة والمشجعين ثم نرى في كل يوم طلائع جديدة من الفنانين مملوءة عن مواهب وعبقريات يؤمل لها مستقبل مشرق في عالم الفن .

وهكذا اصبح في دمشق مجتمع فني خاص يحرك تياراً فنياً قوياً محققاً نهضة فنية تأخذ بالتوسع والتعمق والتجدد يوماً فيوماً .

ونظراً لحداثة نشأة الرسم في بلادنا فاننا لا نستطيع ان نعطيه صفة معينة او نرسم له منحى تقنياً محدداً ، كذلك لا نستطيع ان ندرسه ونحلله كفن خاص ذي سمة اقليمية قومية الا بمدفترات زمنية اخرى يمكن ان يأخذ لنفسه بعدها اطاراً معيناً محدداً .

ونحن ننادي ان يكون للفن في سوريا طريقة تعبيرية خاصة تأخذ لها صفة معينة في الدلالة على طبيعة الحياة في بلادنا : الجو والطبيعة والانسان بطبائعه وتاريخه ومشاكله . وقد رأى بعض الفنانين ضرورة هذا الاتجاه فحاول « الفرد بخاش » ابراز الرشاقة الشرقية والحلم والبراعة في الشكل واللون والصفاء في النور كما عبر الفنان « ادهم اسماعيل » عن الطريقة الجديدة للرسم السوري بما سماه « بالخط اللانهائي » كذلك اراد الفنان المدرس بطريقته النزقة ان يدل بوقت واحد عن اصالة العربي ومشكلته . هذه المحاولات ستجد في النهاية المصب الذي ينبثق عنه الاتجاه الجديد لاقامة مدرسة عربية خاصة بالرسم تأخذ لنفسها المكان المناسب بين مدارس الرسم العالمية .





الاماني – لروبير ملكي

دمشق عفيف بهنسي

لوركا.. رسّاماً

بقلم غريغوريو بريتو
ترجمة الآنسة سلافة حسن حجاوي

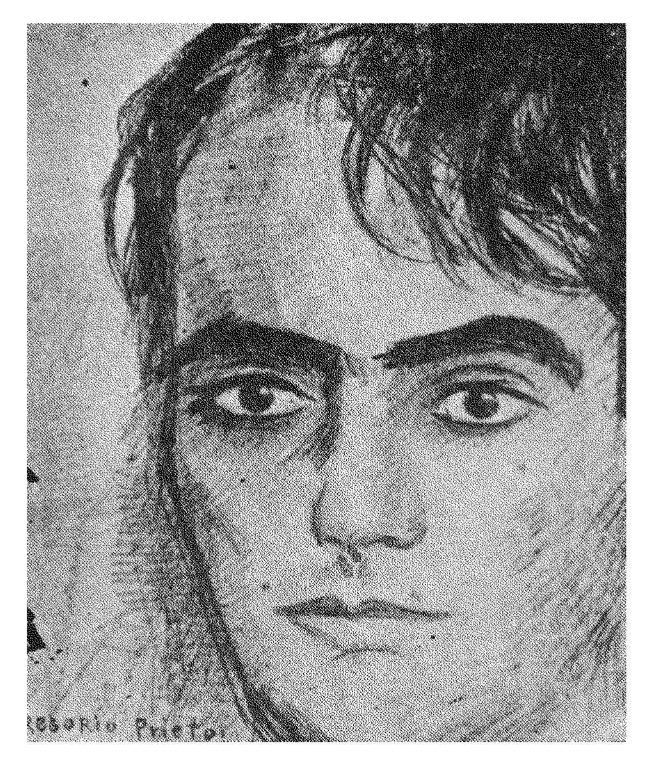
يقترن اسم لوركا بالشعر اقتراناً ملازماً يدعمه الاخلاص ، ولكنه في الوقت ذاته يكن للتصوير بالالوان غراماً عنيفاً لم يزل مستتراً في حناياشعره. لذا فهو لا يتوانى عن المجازفة بسمعته كشاعر محض ليظهر من خلال ابياته مصوراً ماهراً، وذلك بتكرار ذكر اسماء الالوان على هيئتها سواء لزم ذلك ام لم يـلزم : فمن الواضح ان الشجر اخضر ، والحليب ابيض ، والليمون اصفر ، ولكن لوركا المغرم لا يستطع ان يقاوم سحر هذه الصفات فيذكرها في شعره مقرونة بالموصوفات كما لو كان يرسم بريشة ، فهو يقول : « جداول من الحليب الابيض » ، « قرطبة فيها زيتـون اخضر » ، ويصف عذراء العزلة « لابسة حلة سوداء » .

ان كان لوركا يذكر الالوان في حين ان وجودهـا لا يضيف الى معنى الشعر شيئاً ، فما أحراه ان ينتشي بذكرها حين يعتقد بضرورتها – انها تؤجج قلبه كما يفعل كل محظور ، وهو يسلم قياده كلياً الى هذه الفاكهة الجزلة المنعشة التي تنبت في حديقة محرمة عليه . اسمعه يغني في « اغنية الهائمة في الليل » : ١

خضراء ، كم احبك يا خضرة .
ايتها الريح الخضراء .. ايتها الغصون المخضرة .
السفينة في البحر ، والخيول على الجبل .
الظلال تحوط خصرها
وهي تحلم على السلالم ،
اهابها اخضر ، وشعرها اخضر ،
وعيونها كالفضة باردة .
خضراء ، خضراء ، كم احبك يا خضرة .

تتكرر صفة « الخضرة » في هذه الاغنية اربعاً وعشرين مرة فتكاد تكون نتيجة ذلك انشودة دينية. ان اللون الاخضر هنا يضفي على القصيدة جواً يتناسب واشخاص الاغنية ، وهن غجريات خضر الاجسام ، سود العيون ، هذا الانسجام اللوني هو سلسلة من الظلال الخضر كما في لوحات الفنان « بول فيرونيز » . يستعمل لوركا في هذه الاغنية لوناً واحداً شافاً يتشرب جميع الالوان الاخرى ، ولكنه في اغنية « مصارعة الثيران » يستخدم سلسلة كاملة من الالوان الجريئة النابضة المناسبة لجو الاحتفال . ها هو في هذه الاغنية يبدو انطباعياً أصيلا ... اللون والضوء يعنيان كل شيء له :

في اعنف مصارعة ، شهدتها « روندا » القديمة ،
كان هناك خمسة ثيران سوداء فاحمة ،
وعليها اشرطة سود وخضر .
وطول الوقت كنت افكر فيك ،
كنت احلم .. لو كانت معي الآن
صديقتي الحزينة ،
صديقتي ماريا نيتا بينيدا !
جاءت الفتيات يولولن ، على عربات بمجلتين



فرديريك غارسيا لوركا – بريشة كاتب المقال

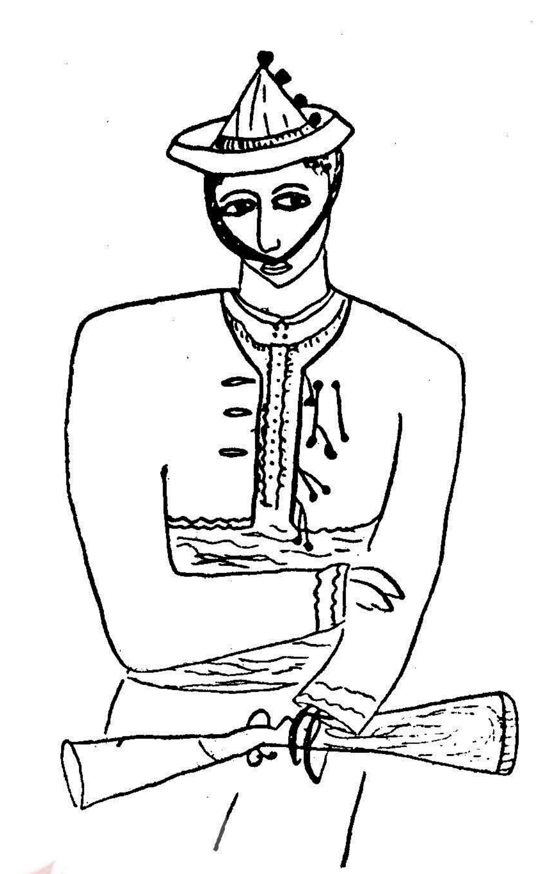
عليها مراوح مستديرة مزركشة بالخرز البراق
وشبان من « روندا » كثيرون
على خيولهم المستطارة ، وقبعاتهم الرمادية
مدلاة على جباههم ،
وحلبة المصارعة زاخرة بالمتفرجين
رددت كالفلك ، ضحكات بيضاء وسوداء .

اللون الاخضر هو لون الشاعر المفضل ، ويأتي بالمرتبة الثانية اللون الاحمر . ولكن الغريب ان فيديريكو غارسيا لوركا نادراً ما يذكر هذا اللون باسمه بل يكنى عنه بالدم والجروح : « جثث اقطر دماً »،«جرحي الذي يمتد من صدري الى حلقي » ، « انبثقت خمس نافورات تقذف دماً » . وشعره مليء بمثل هذه التعبيرات. اما الاصفر وهو ثالث الالوان المفضل عند الشاعر فيأتي كالضمادة يغطي ويشفي بظلمه الجرح ، ذلك الجرح الارجواني العميق الذي نما مع شعر لوركا – من حداثته الى شبابه الى نضجه التام – ثم تردى من اسوأ الى اسوأ حتى سبب تلك الخاتمة المفجعة التي كان لوركا يتوقعها ، ويسير اليها مسحوراً كما يسير الحبيب للقاء حبيبه . ولذلك نراه دائماً يغسل الجرح العميق بالطهور الاصفر : « دموع مـن عصـير الليمون » ، « يا شجرة الليمون اقذفي بالليمون الى الرياح » ، « وينشر القمر الشاحب غدائره الصفراء على الابراج الصفراء »، « وحية صفراء تتلوى » . بين هذه الالوان الايجابية القوية : الاخضر والاصفر من جهة ، والابيض والاسود من جهة اخرى – تتأرجح آلاف الظلال الباسمة : « روميو وجوليت ، سماء زرقاء ، بيضاء وذهبية ، وعنـاق في الحديقة » ، « الثياب البيضاء تحمر » ، « مراوح من ذهب » ، « عينا (لولا) خضراوان ، وصوتها من ارجوان » ، « كأقواس قزحية

---

١ مقطع من اغنية « الهائمة في الليل » Somnabule- Ballad

٩١



« أيدي مخلوقاتي هي مخالب شاة ! » - بريشة لوركا

سود في ليلة زرقاء». أما في « الوردة المتقلبة » فهو يمزج الابيض والاحمر مزجاً متناسقاً مكوناً منهما ظلالاً وردية شهية :

عندما تنفتح في الصباح ، تكون حمراء كالدماء .
لايمسها الندى ، خوف ان يحترق .
وفي الظهيرة وهي متفتحة، تكون صلدة كالمرجان .
تتأجج الشمس على زجاج النوافذ ، لتراها تلتمع .
وعندما تبدأ الطيور تغني على الغصون
والمساء يميل الى القمة ، والبحر بلونه البنفسجي
تستحيل الى بيضاء كبياض قرص الملح ،
وعندما يمس الليل قرنه الابيض المعدني
وتتقدم النجوم وترحل الرياح في تخوم الليل
تأخذ اوراقها بالذبول .

في هذه اللمسات الشفافة كلمسات الالوان المائية نجد لوركارقيقا مسرآ ، وفي اشعار اخرى يرسم لنا اجواء قاتمة كأجواء « غويا » المتأخرة ، وذلك باستعمال الابيض والاسود فقط ، ولكن قبل ان ننتقل الى تلك الاجواء لنرى لوركا يصور وكأنه يدهن بالزيت اصباغاً تتراوح بين الالوان المائية الخفيفة والالوان الثرة : من « القبض على انطونيو آل كامبوريو » :

انطونيو توريو هيريديا ، حفيد وابن كامبوريو
ذاهب الى مصارعة الثيران في اشبيلية
وعصا من البان في يده ،
مع عتمة القمر ، انطونيو يسير الى اشبيلية
الى مصارعة الثيران .. رشيق الخطى بطيئاً .
ضفائر شعره زرقاء قاتمة ، تلتمع بين عينيه
وفي منتصف الطريق ، قطف ليمونات كروية ،
ورشقها في الماء حتى استحال الى ذهب
وفي منتصف الطريق ، تحت اغصان الدردار
كان الحرس الوطني يسير على الجانبين ..

اما اللون الابيض فيصور به لوركا رقة الفتيات الحسان : « في الهواء الابيض سبع عصافير فارعة » ، « اولا لا .. بيضـــاء على الشجر ، او لالا .. بياض في البياض » ، « هــــا هي كارمن ترقص في شوارع اشبيلية بشعرها الابيض وعينيها البراقتين » . يتخذ لوركا اللون الابيض حين يريد أن يعبر عن ابهج رؤاه ، فهو يغني للمرأة والطفل بالابيض . وعندما يظهر اللون الاسود في شعره فانما يكون ذلك عن جدار منيع من الاسى والالم والجريمة ، اذ يتقمص الشاعر شخصية غجري في « اغنية الحرس الوطني » حيث يسيطر اللون الاسود عليه فيراه ليس في قبعاتهم ونفوسهم فحسب بل في كل ما يمت الى خيولهم ، في كل مـــا يمت الى السنابك ، بل حتى حبرهم ، وحتى دوامات الغبار التي يثيرونها في الهواء :

خيولهم سود ، وسود حوافرها الحديد ،
وتشع على مآزرهم بقع من الحبر والشمع
وما دامت جماجمهم من رصاص ، فلن يبكوا .
يتقدمون بارواحهم ، وقبعاتهم الملونة
عبر الطريق .

في رثاء « اجناسيو سانكو ميجيا » يظهر لوركا فناناً اندلسياً صميماً ، اذ ينهج في هذه المرثية نهج « فلا سكويز » و « زوربران » المصورين الاندلسيين . كانا من اشبيلية وقد تميزا بالروح الارستقراطية الانيقـــة المحافظة التي تقف على طرفي نقيض من الروح الشعبية المحبة للالوان الصارخة القوية التي يألفها اهل غرناطة . يصور لوركا شعره في هذه المرثية بالوان ثلاثة ، الابيض والاسود والاحمر :

ولكنه الآن ينام نوماً ابدياً .
ها هو الحشيش والعشب ، يفتح باناملة الجريئة
زهيرة رأسه ، وينضح دمه مغنياً :
مغنياً عبر المروج والوديان ،
متزلقاً على القرون المتجمدة ،
مترجرجاً بلا روح في الضباب ،
متعثراً بآلاف الحوافر ، كلسان طويل قاتم حزين
ليكوّن حوضاً من الحمرة والألم ،
ايه .. يا جدران اسبانيا البيضاء !
ايه .. يا ايها الثور الاسود الحزين !
ايه .. يا دم اجناسيو المتجمد !
يا اغرودة عروقه ،
كلا ، كلا ، لا اود أن اراه !

يستعمل لوركا الالوان في هذه القصيـــدة كما يستعملها « فلاسكويز » في لوحة « المسيح على الصليب » وكما اعتاد « زوربران » تصوير رهبانه بالابيض على (خلفية) سوداء عميقة . في « الصرخة » يشبه لوركا الصراخ بقوس قزح اسود في ليلة زرقاء، وفي « سيتا » يقول ، « المسيح الاسود يمر من زنابق جودا البيضاء الى قرنفل اسبانيا .. انظروا من اين يأتي ..

من اسبانيا حيث السماء الصافية والتربة البنية المحرقة .. المسيح الاسود ، خدوده المحروقة ، وجناته النافرة .. ومقلتاه البيضاوان . » نرى من هذه الامثلة ان لكل لون معنى خاصاً لدى لوركا كما لو كان يصور بالريشة وكثيراً ما يستعمل اللون الفحمي القاتم حيث تكون صوره مليئة بالظلال، وحيث تأخذ هذه الظلال القوية مكان الالوان المشرقة . فمثلاً يقول : « في ليل البستان تتطاول اشباحهم حتى تصل السماء ، مظلمة » . وهناك ظلال اخرى مثل التي تنتج عن تسليط الضوء الاصطناعي على تماثيل كلاسيكية في مدرسة فنية ، « عريها الفحمي يلطخ الهواء الساكن » ، او عند الغروب كما يقول « تركت الصيحة خلفها ظلاً صنوبرياً في الرياح » . ولنستمع الى قصيدته « الصياد » والتي هي اقرب الى تعبير انطباعي من كونها شعراً :

فوق اشجار السرو ،
أربع حمامات تطير في الهواء .

اربع حمامات تطير وتحوم .
تحمل ظلالها الجريحة الاربعة ،

تحت اشجار السرو
اربع حمامات تغفو فوق التراب ...

ان هذا التباعد بين الظلال الانيقة والظلال القاتمة في شعر لوركا يشبه اختلاف اللون والضوء في صور « رمبراندت » بغموض اضوائها وظلالهـا .

تأثر لوركا بجميع المدارس الفنية ولكنه طبع ما اقتبس بطابعه الخاص القوي . لقد رأينا الانطباعية في « الصياد » ، اما التكعيبية فهي في قوله : « الواجهات المجصصة تربع الليل وتبيضه » . والكلاسيكية الحديثة تتجلى في قوله : « كنهر من الاسود شجاعته ، وحكمتـه الدقيقة كتمثال نصفي رخامي ، هواء اندوليسيا الرومانية يذهّب رأسـه حيث ضحكته كشذى فطنة وفهم » .. أما السريالية فحـين يقول « بكى الزنوج مذهولين بين المظلات وشموس نصف الليل » ، « مد المولودون اربطة من المطاط لتصل التماثيل النصفية البيضاء ... زنوج ، زنوج ، زنوج ، زنوج ... » ..

ان في هذه الامثلة ما يكفي للاثبات ان لوركا الرسام وهو في قلب لوركا الشاعر . ان لوركا يخفي شخصيته كرسام تحت شاعريته . ولكنـه يعلن عن نفسه بعد ذلك فيرسم باقلامه الملونة خالقاً شخصية الشاعر فيه ومظهراً شخصيته الثانية . لقد ظهر لوركا مصوراً من خلال شعره وبدا شاعراً من خلال رسومه . ان التصوير يحتاج الى تمرين شاق ، فالتصوير فن منظم وكذلك الشعر، ولكن الشاعر لا يكابد في ايجاد كلماته كما يكابد العامل في مادته ، الشعر الهام واكثر منه صنعة يطير حيثما يشاء ، ولكن التصوير يظل على الارض حجراً اكثر منه جناحاً .



العذراء ذات الآلام السبعة — بريشة لوركا

لنقارن الصورة التي رسمها لوركا « للعذراء ذات الاحزان السبعة » مع قصيدته « موكب الاسبوع المقدس » التي تتناول الموضوع ذاته ولكنها تختلف في التقنية :

عذراء يا ذات اللباس الخشن ، يا عذراء العزلة
يا منفتحة كزنبقة كبيرة
في سفينه من نور .. تسيرين
عبر تيار المدينة الجارف
والنجوم المتلألئة الصافية ..
عذراء يا ذات اللباس الخشن .. يا من تسيرين ..
عبر نهر الطريق .... صوب البحر !!

اما رسومه الاخيرة فهي حديثة جداً، انما تنتمي الى الفترة التي سيطرت فيها السريالية على الشعراء والفنانين. اذكر مرة اني كنت جالساً ولوركا في احد المقاهي حين قال لي : « اسمع يا جريجورو .. ان شاعرية رسومك وتصويرية شعري ينبعان من نفس الينبوع » ليس اصدق من هذا القول اذ يصف لوركا نفسه بالمصور ...

نقلتها عن الانكليزية
سلافة حسن حجاوي
بغداد

رسالتنا الفنية

بقلم شفيق الفتيه

ليس من السهل قط ان يرسم الانسان وجهاً او جسداً او منظراً او ما شابه ذلك، مما يقع تحت اعيننا . ومع ذلك فان مجرد الوصول الى مثل هذه المعرفة ، اي نقل الطبيعة على لوحة ، ليس بذي قيمة ، فصناعة التصوير شيء والخلق الفني شيء آخر . ليس لنا على صاحب الريشة اي مأخذ، ما دام يعيش بريشته لذة زهوره وحدها في لوحته ، او اشجاره او اختياره، ضمن جدرانه الاربعة . ولكن سيكون صاحب تبعة ومسئولية ذلك الذي ينزل بفنه الى الناس ، ليعرض عليهم ما كان يمله في بيته . هناك اجيال واجيال من العيون تعيش اليوم في عيوننا لترى ، وهناك اجيال واجيال من الايادي تعيش اليوم في اصابع الفنانين لتعمل ، هذا ما يجب ان نفهمه ونلتزمه جميعنا ، فنانين او مشاهدين ، وإلا فعلينا ان نعترف عندئذ بان ارضنا لا تحمل بعد الانسان الذي يصور .

قد يظن الفنان ان الناس لا يستطيعون ان يقاسموه حسه الفني ، ولهذا يرسم لنفسه لا لهم ربما كان ذلك صحيحاً لوان الجمهور فرد واحد، له اختصاص معين محدود لا يتعداه . والواقع انه اكثر من ذلك : انه مجموعة من الافراد ، ولكل فرد حسه او اختصاصه الجزئي في ناحية من الحياة ، والفنان الذي لا يتجاوب انتاجه مع هذه الجزئيات الحسية كلها ، ليكفي فيها حاجة اختصاصها ، يبقى ضمن حلقة مفرغة .

لنأخذ مثلاً لوحة تحمل رسم طاولة، فالنجار ، وان يكن رجل اعمال، لن يقف سلبياً امامها ، بل يهمه جيداً ان يبحث قضية الخشب فيها وسيبدي رأيه صراحة فيه ، وهل وفق الفنان في اختيار الخشب الافضل لرسم طاولته ، والدهان ايضاً سيهتم بامر الوانها ، والمهندس سيدرس قضية الشكل ، امبتكر هو ام عادي ، اوفق خيال الفنان في كيفية تركيبها من الناحية الهندسية ام لا . وربة البيت ستهتم هي ايضاً بها من حيث وضعها في محلها المناسب من اللوحة ، واي الاغطية وضعت عليها ، وهل هي في انسجام مقبول مع ما يحيط بها من اثاث .

وما قلته عن لوحة الطاولة على سبيل المثل ، استطيع ان اقوله عن كل ما تحمل لوحات الفنانين من اشكال . فعلى الفنان اذن ان يكون هو نفسه مجموعة حسيات ، وصاحب عين ثاقبة ومعرفة شاملة ويد طيعة ، وبعدئذ يمكنه ان يعيش حاجة حسه الكبير في فنه ، بل حاجة الناس الى فنه، هذا اذا كان يريد ان يكون شيئاً له قيمته . وإلا فعليه ان يذكر الفئة التي يرسم لها حتى يكون مسئولاً عندها فقط ، وهي التي تقرر مصيره ، وان يكن تقريرها ناقصاً جزئياً . وهكذا يبتعد التصوير نوعاً ما عن السخف، ويلتزم الفنان مذهبه يجابه به الجميع او هذه الفئة دون غيرها . اما ان يرسم لنفسه فقط، كما يدعي اكثر الذين يعيشون ابهامهم الفني، او سذاجتهم الصبيانية ، فهذا هو البله بعينه ،وقد يصل صاحب البله الى الشهرة ، الشهرة التي لا تتعدى رأسه طبعاً .

كنا في الماضي اصحاب قلوب طيبة ، فكم من مرة جربنا ان نحمي بعض اللوحات مما يدور حولها من سخرية ، سخرية تتعدى احياناً اللوحة الى صاحبها ، وكثيراً ما كنا نقول مثلاً لمن كان يقف امام الصورة حائراً او هازئاً ، ثقف عينيك اولاً وبعد ذلك ستستشعر معنا لذة الدفء التي فيها . هل يكفي ان نقول ذلك ، لمن جاء يشهد انتاج فنانينا برغبة وشوق ؟ هل صحيح ان الفنان لا يكفي في فنه الا حاجة حسه وحدها ؟ اليس في هذا تهرب بدائي من « الضحل » الذي يعيشه ، وتقلص حسي في شخصية تخاف ان تبحث المشكلة الفنية من الاساس ؟..

وكثيراً ما كنا نفرض على الناس ان يستشمروا معنا حرارة بعض الالوان في كثير من اللوحات . لكنني كنت اشعر انهم قد اقتنعوا ضمناً ، بانهم لم يروا مما كانوا يسمعون عنه الاحاديث الشيقة ، اكثر من زهرة ، مجرد زهرة عادية او بيت او منظر ، او الوان لا هيكل واضحاً لها . بينما كانوا يظنون انهم سيرون في اللوحات الزهرة المختارة او المناظر النموذجية ، او شيئاً مما لا يمكن ان يروه في الطبيعة كما هي ، والا فلماذا دعي الفنان فناناً ؟

لا يهمني ان ارى زهرة او جسداً او انثى او بائساً بقدر ما يهمني ان اتحسس معنى الزهرة في كل ما يرسم من زهور ، ومعنى الانسان في كل ما يرسم من اجساد ، ومعنى الرجولة والانوثة فيما يرسم من رجال ونساء ، كنت اتمنى ان استشعر ذاتي ، وما ذاتي إلا خلاصة اجيال واجيال من الحس والفكر والمعرفة ، اي ذلك الحس المنطلق مع الانسان ، انسان الماضي والحاضر ، الذي يجب ان يعيشه كل فنان . كنت اتمنى ، ولا زلت ، ان احس الرغبة الحية التي دعت هذا او ذاك من الفنانين الى رسم هذه الشجرة او ذاك الوجه او ما يسمونه احياناً طبيعة ميتة. وكنت اتمنى ان اشم احياناً في اللوحات غير رائحة الارض وحدها ، رائحة الانسان الذي يعيش عليها ، الانسان المعقد ، الانسان المشكلة ، المشكلة التي يجب ان تحل .

اننا في تطور مستمر ، فلماذا لا يكون فننا كذلك ، يرافق الانسان في جميع مراحله التصاعدية ؟ عندنا الآن مذاهب متعددة وقيم شتى،ورسالات لحياة افضل لا تحصى ، فلماذا لا نختار ، لنشترك فنياً في احياء شيء منها ، وتجسيد ما يعيش فينا من ايجابية بعض المذاهب والمباديء والقيم ، تماماً كما فعل الفنانون القدماء قبلنا على احياء المسيحية وتجسيدها ، فشاركوا المسيح بنقل رسالته الى الناس ، عن طريق التصوير ، وجعلوا من الغيبيات شيئاً ملموساً يستلذه الناس ويتأثرون به ؟

ان الفن الكبير ، الذي نبحث فيه ، يجب ان يكون اكثر من زينة لحائط واكثر من شيء جميل يعجب به احد الاثرياء فيشتريه . لا بأس ان يكون عندنا مثل هذا للسوق . ولكن بشرط الا ينسى المنتجون انهم مسؤولون عن شيء آخر يلزمهم به عصرهم ، لان التاريخ غداً سيطالبنا باللوحة التي تمثل نفسية عصرنا بالذات ، وليس ترابنا ، حتى يكون للتاريخ وثائق معينة يعتمدها ، عندما يسأل غداً عنا ، ولا يهم التاريخ مطلقاً ان يكون التصوير كلاسيكياً او حديثاً او بين بين ، لا تهمه الشكليات بقدر ما يهمه ان يكون انتاجنا اكثر من تراب وحجارة واشجار ، لان كل هذه لم تزل كما كانت منذ آدم حتى اليوم ، وكما نراها نحن الان سيراها غيرنا غداً ، بينما الانسان وحده في تطور مستمر ، دائم وسيبقى كذلك الى ما شاء هو لا غيره .

قد اجني على فنانينا بدفعهم الى التزام ما هم بغنى عنه ، ولكن الثورات الفنية لابد انتكون اثبت واحكم اذا استلمتها ايادواعية مدركة بدلا من ان تعتمدها اياد هزيلة لا تعرف بعد كيف تتمكن من بدائية الصنعة ثم تغرق

في التجديد المبهم دون قيد او شرط حتى تخفي عنا ما فيها من كسل ونقص. ويخطيء الكثيرون اذا ظنوا ان التجديد هو مجرد ابدال لون اخضر لشجرة بآخر اصفر او احمر ، فالاسود من الناس مثلاً قيمته محفوظة كما هي عليه في الابيض والاشقر والاصفر .

لقد « مج » الجمهور عندنا رؤية المناظر وكاد يمل زيارة المعارض او انه في طريقه الى ذلك ، لا سيما وان بلادنا جميلة ، تكفي فينا كل حس من هذا القبيل ، وتشبع فينا كل ميل عاطفي نحوها ، فلسنا مضطرين الى نقلها الآن ، وربما احتجنا الى ذلك غداً عندما نفكر بتصدير انتاجنا الفني الى الخارج ، اما ونحن نصور لجمهورنا بالذات، فعلينا على الاقل ان نعطيه بعض ما يمكن ان لا يراه بسهولة، وان نلفت انظاره الى الجمال المختبيء في اعماقنا بدلاً من الالتهاء بهذه او تلك من المدارس الفنية ، او هدم بعضها على ظهر البعض الآخر. كل مدرسة يمكن ان تكون جميلة ، متى كانت حاجة حسية صادقة ، ولكن عندما تصبح شيئاً جدلياً ، عندما تصبح غاية في ذاتها عندئذ يدور حولها الشك والالتباس .

العظيم العظيم ، مجبر أن يرافق في انتاجه مشاكل الانسان الكبرى . ولو لم يكن بيكاسو ملتزماً رسالة فيها كثير من الشمول ، فيها كفر باوضاع وتقديس لاخرى غيرها ، لما كان اصبح وحدة فنية قائمة بذاتها ، ولن يدرس بيكاسو غداً على انه صاحب مدرسة معينة . انه اكثر من ذلك: انه مرحلة « Epoque » على حدة ، واذا ذكرت بيكاسو ، فلا اذكر مطلقاً « البيكاسيين » ، لانهم سيظلون عالة على الفن وعلى الحياة .

عندنا من الفنانين الجدد من كانوا قد ذهبوا الى الخارج ودرسوا مدة غير قصيرة هناك . ولكن احترامي للوحاتهم لم يزد عما كان عليه للقديم منها ، رغم ما ظهر في جديدهم من الوان واشكال وزوائد. كان لهم شخصية معينة قبل ان يتركوا بلدهم ، فيها كثير من القلق والانطلاق الجميلين ، فاحتفظوا بها هناك ثم حنطوها ، وعاشوا بها ، بدلا من ان يتخلوا عنها قليلا ليستطيعوا ان يرافقوا بريشتهم انتاج غيرهم . اقول بريشتهم لان ثقافة التصوير تصوير ، تماماً كما هي في الموسيقى درس وتحصيل ، اما الخلق فيأتي بعد وقت ، بعد الاتقان ، وهذا عكس ما يجري عندنا حيث نبدأ بالخلق لننتهي بعد فوات الاوان بالدرس والتحصيل .

لا اتكلم هنا عن التصوير الذي يتعاطاه الهواة من رجال الاعمال لمجرد التسلية والترفيه عن النفس، فما اكثر ما يصور من ذلك في البيوت. انما اعني بحديثي اولئك الذين يعيش الفن في قلوبهم ورؤوسهم ، فيرعونه بارادة طيبة ورغبة ، حتى يكونوا اعلاماً في المستقبل . ليست الشهرة بنت يوم او سنة او سنوات ، فكثيرا ما يدفع الانسان حياته ثمناً لها دون جدوى . فهل نجرؤ على مثل هذا الدفع ، وهل يقدم فنانو بلادي على رهان قد يكلفهم من حياتهم عشرات الاعوام الطويلة ؟ من هنا تبدأ الطريق ، فهل يفهم الفنان ان كل لوحة من لوحاته هي بمثابة منبه يهذب فينا قيمة الحضارة المتحركة في عيوننا ؟



شفيق الفقيه

٩٥



تأليف
شارل بيير برو

تقديم وتلخيص
هنري صعب الخوري

مدخل : يجدر بنا – فيما يظهر – ان نعزو الابوة لاول عمل تجريدي مطلق الى « فاسيلي كاندانسكي» احد الذين لم يستقبلوا بغير القليل مما يستحقون . ومرد هذه الابوة ، الى لوحة مائية ظهرت له في عام ١٩١٠ .

ففي هذا العام – ولاول مرة في تاريخ فن التصوير – وقف المشاهد عاجزاً عن ان يدرك او يتعرف الى المحتوى الشكلي المفرغ امامه على سطح القماش التصويري . اما الباعث الى هذا الانشقاق الاولي التام عن الفن التقليدي، فيرجع – حسب زعم كاندانسكي بعينه – الى صنيعة خلق من صنائع المصادفات . بينا نحن نرى ان المصادفة قلما تهبنا هبة البدع . ان لم تكن على استعداد ينفتح للأخذ والاكتساب . اذن يجب ان نفترض ان الحاجة للتجريد موجودة في الاصل ، ان لم نقل التجريد بالذات .

على ان الفكرة كانت شائعة على قدر يسير في معظم الاجواء . ففي روسيا – وكان كاندانسكي آنذاك مقيماً في مونيخ – احدث ميشال لاريونوف عام ١٩٠٩ « الاشعاعية » le Rayonnisme التي تعنى بنقل الاشعاعات الروحية المتشكلة في مخيله الفنان الخلاقة بمعزل عن كل مادة شيئية . ثم تكشف عام ١٩١٣ عن « التفوقية » le Suppreматisme «لكازيمير ماليفيتش» المتأتية من تأصيل يرتكز على «تفوق » الشعور الصافي بدون اي استنجاد بصور العالم الخارجي . وعن «التنسيقية » le Constructivisme «لفلاديمير تاتلان» المفرعة من تصفية تكعيبية تلمجميع العناصر الغريبة عن التكنيك التصويري التقليدي .

في هذه الاثناء ، كان « روبير ديلوناي » في فرنسا ، قد اهتدى الى ان الضوء في الصورة ينقض تواصل الخطوط والاشكال ، فعمد الى خلق رسوم ملونة تكون هي جهاز اللوحة. ان الطبيعة لم تعد موضوعاً للوصف، بل هي سبب للسبب . هذا الاهتداء ادى الى ما سماه «غيوم ابولينير » باسم «الارفيوسية » l'Orphisme وهي بتحديده الوارد في « تأملاته الجمالية » : « فن يقوم على تصوير مجموعات مستحدثة بواسطة عناصر لم تستمد من الواقع المرئي ، بل من عطاء الفنان الابتداعي الذي يكسبها قوة الواقع » .

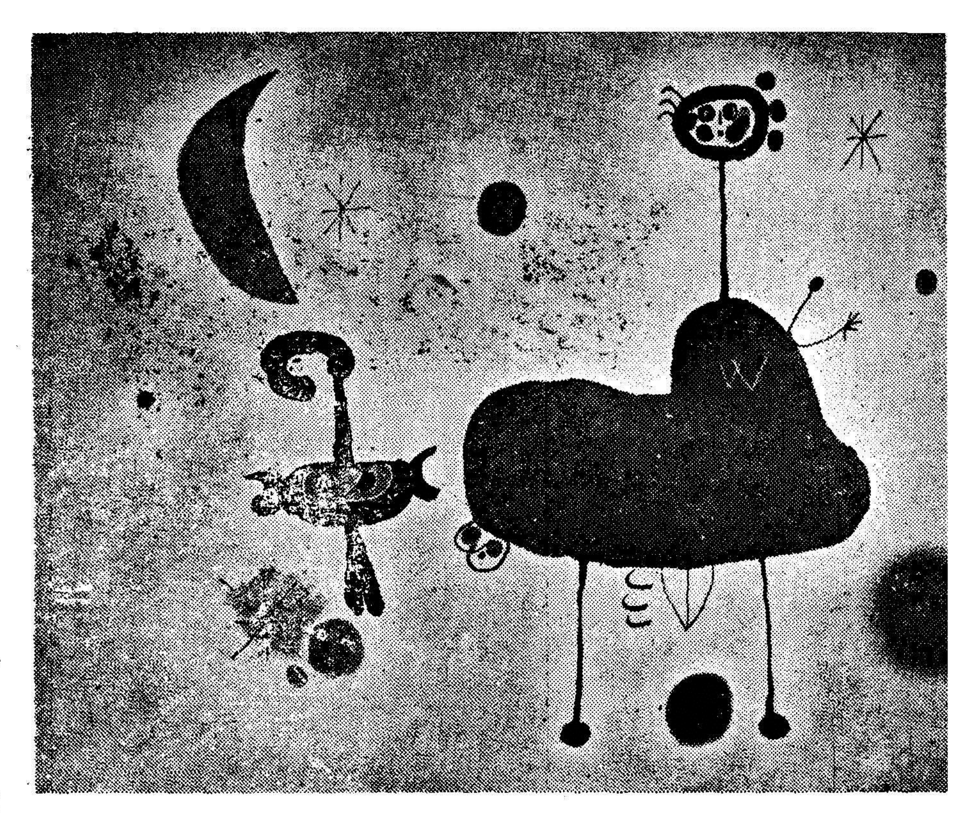
وكان ، ان انشعبت فيما بعد ، طريق اخرى ، نتيجة لقراءة « تيبوفان ديسبورغ » لكتاب كاندانسكي عن « الروحانية في الفن » ونتيجة لاتصاله ايضاً منذ عام ١٩١٤ بـ « بيات موندريان » الذي عاش مباشرة التجربة التكعيبية في باريس . يلاحظ انه ، اذا كان ديسبورغ يعد المطلع الاسبق ، فان موندريان يعد الديالتيكي والمحقق الاخير ، اذ بينا كان الاول، وبعض من الفنانين « كفان درلك » و«هوسزار» و«فانتو نجرلو » ، يعتمدون على الواقع التقليدي كي ينتهوا بتجريدات تعاقبية الى تصفية جديدة للسطح ، كان موندريان ينشيء بمفرده – بعد وقوفه على درجة تطور التجريد التعاقبي عامي ١٩١٠ و ١٩١١ – رسوماً ملونة تقوم بذاتها ، دون اي اتصال بالطبيعة الملاحظة . وبعد ، فان موندريان هو الذي عمد حركة « التشكيلية الجديدة » Néo - Plasticisme ١ .

على هذا الشكل ، كان ظهور فن التصوير التجريدي . ومن ثم برزت اسماء ، ولا سيا في عام ١٩٢٠ – تمكنت بفضل جهود المعلمين الاولين ان تتلبس بالتجريد . نخص منها بالذكر : « سيزاردوميلا» «فون ديبرج جيلهوارث »، «لاديسلاس موهولي ناجي » ، « اوتو فرندليش ». « ويللي بوميستر » «اوجيست هيربن»، «سيرج شاردون»، «والفردريث». بالاضافة الى ثلة من الفنانين المنحدرين من التكعيبية والسريالية: «كفرنان ليجيه » ، «البير جليز» «اندريه ماسون » ، «جوان ميرو » ، «بول كلي » ، «وجان ارب» ، برغم من موقفهم الغامض عند شفاً يتأرجح بين الامتثالي واللاامتثالي Figuratif Et , NoN - Figuratif . وجاء عام ١٩٣٠ ، فتوجهت الانظار على الاخص ، الى فنانين فرضا اسميهما على عالم التجريد ولكن بطريقة تختلف كل الاختلاف عن كانداسانكي هما ، « البرتو مانيللي الايطالي » و« هانس هارتنغ الالماني ». كما نشأت في فرنسا مجلة « الدائرة والمربع »

ليست هذه الدراسة الحديثة (صدرت ١٩٥٥) من نوع الجمالية العامة ولا من نوع النقد الفني في مفهوميه التقرير والتحليل للاعمال الخاصة بل هي باعتراف المؤلف لا تعدو ان تكون نثارة من اعتبارات تدور حول الفن على العموم ، وتعالج على الاخص مسألة الفن التجريدي الذي يعتبر في الوقت الحاضر ، المدار الذي يتجاذبه التصوير المعاصر . واذا اذ انقل هذه الدراسة الى العربية ، لا يسعني الا ان اعترف كذلك ، بأني لم اتطرق في تلخيصي هذا بالنظر لضيق هذه الصفحات المفترضة الى الاسهابات المتداخلة في الكتاب ، مقتصراً على ما يتصل مباشرة بصلب الفكرة التي تلقي الضوء على المفهوم التجريدي للوحة .

ه . ص . خ

١ حركة ترفض كل نوع من التصاوير « الخادعة العين » Le Trompe - L'œil ، وتتطلب تعبيراً مقتصراً بشدة على بعدي مساحة اللوحة السطحية، كما انها لا تستعين بغير الابيض والاسود والالوان الاولية والاشكال المستطيلة ، عامدة الى خلق تصوير موضوعي ذي معنى شامل معرّى من الفردية ، سابق في الحساسية .



القمر — لجوان ميرو

وجمعية « بدعة التجريد » التي كانت تضم ما يقارب الاربعمائة عضو . واذا « بشبابيك ٢ » ديلوناي تنفتح عن شارق حركة في اميركا ، كان من اتباعها « مورجان رسل » ، و « ماكدونالد رايت » .

على ان هذا العرض المقتضب لاصول التجريد ودرجات نموه ، حتى عام ١٩٢٩ يقودنا حتماً الى ان نتساءل عن وضعه الراهن ، وعن المركز الذي يحتله اليوم في الوسط الانتاجي التصويري . وهنا الصعوبة الكأداء . فالارقام في هذه المسألة ، وان كان الواقع يشهد بان الرسامين الذين يزاولون حالياً التجريد هم في غمرة ازدياد — لا تثبت شيئاً . اذ يجب ان نعترف بأنهم مهما بلغوا ، فسيظلون اقل بكثير من اولئك الذين ما برحوا متمسكين بالتصور التقليدي لفن التصوير . ولكن مع ذلك ، فلا مجال للانتقاص من اهمية فن التصوير التجريدي . فالمجددون انى وجدوا قلة ، والتجديد انى ظهر هزأة . ألم يشر تاريخ « الفن الحي » l'Art vivant الى ان الانطباعية *L'impressionisme* قد حظيت بالاهتمام آن كان اتباعها — وهم قلة — سخرية للجهور . وآن كانوا في امر من هذا الجمهور عسير ، إما عزموا على عرض لوحاتهم ؟ الم يشر كذلك ، الى ان لاحقتيها الابادية « *Le Fauvisme* » ، و « التكعيبية » *Le Cubisme* قد سارتا في الطريق التي سلكتها من قبلهما الانطباعية ! هذا من جهة ، ومن جهة ثانية أليست الحال الراهنة لفن التصوير في وضع « يدعو الى العجب فمنذ ان تمخض العصر عن السريالية ، لم تلد أية كلمة جديدة ملحقة بـ « *isme* » تسترعي الانتباه الى صبغة او حركة في المقدمة . ألأننا اخيراً قد مللنا من البدع . ام لاننا — وهذا ما نميل اليه — في زمن لا يعدو ان يكون زمن استساغة واستثمار ، شأنه شأن بعض الازمان التي يحدثنا عنها تاريخ الفنون التشكيلية ؟ ليكن هذا او ذاك ، فالحاصل الذي لاريب فيه ، هو ان هذه الفنون لم تكن على قسط ضئيل من الخلق ، بل انها حققت عملياً ما لم يمكن تحقيقه سابقاً . وهنا يظهر لنا بجلاء ، ان التجريد

٢ من اللوحات التجريدية المرموقة .

بالنسبة لسائر الحركات التصويرية المعاصرة ، ينعم بمميزات ، هي من الخطورة بمكان لا يمكن حده بعدد اتباعها ، ولا بطالع طرافتها . ذلك انه (اي التجريد) — وهذا ما يغفل عنه الكثيرون — ليس بحركة جديدة . من هذه المميزات ، ان التجريد هو الوحيد الذي استطاع — بين الحركات الكبرى التي تكوّن ما يصح نعته « بالفن الحي » — ان يتقمص صفة الحاضر ، أي ان يفسح المجال لانتاج لا يستهان به كماً وكيفاً . وبينما هو لا يزال اداة وحي مباشر لكثير من الرسامين ، نجد ان الانتاج التصويري منذ عام ١٩٥٠ ، يكاد يخلو مما يتفق ومدى ادراجه اطلاقاً داخل نطاق ابادي او تكعيبي ، او سريالي . فاذا كان العصر الحاضر اذن ، عصر استساغة واستثمار ، فان التجريد هو ذلك الحقل او الاطار .

وتفجؤنا مميزة اخرى عظيمة القدر ، وهي ان الكثرة تقريباً ، من الرسامين الذين فرضوا انفسهم منذ عام ١٩٤٤ تدور حول التجريد ، شاءت ام ابت . ونحن نقول « حول » لا « قرب » ، كي لا نتعجل الحكم على مستقبلها التطوري ، تاركين فسحة لامكان الارتكاس او الانطلاق . من هذه الكثرة نذكر : « ليموال » ، « بازان » ، « استيف » ، « لابيك » ، « ومانيسيه » ... وان صرحوا برفضهم لكل اعتبار يسمهم كتجريديين .

ان هذا الحال ، الذي يندغم بفن التصوير الى حد يقعده عن ان ينماز كلياً من التجريد ، يثبت لنا جيداً ان التجريد هو المدار الذي يتجاذبه التصوير المعاصر . وعليه ، فان يكن هنالك مسألة راهنة ، فانما هي مسألة التجريد بالذات .

الامتثال واللاإمتثال

قبل ان افرغ الى البحث عن تحديد مقنع يقفنا على ماهية التجريد في التصوير ، أرى من قبيل الصواب — ان نبدأ بركز حقيقة — هي مع سلبيتها لاتسقط من مصاف الاوليات والمستلزمات . واعني بها : ان التجريد هو قبل كل شيء اللاإمتثال (La Non- Figuration) في التصوير .

قد يقولون احياناً ، ان اللا امتثال ، عبارة عن اللا طائل نظراً لسلبيتها . اما الظاهر فهو على غير ما يؤولون . فنحن حين نقول إن هذا العمل التجريدي لا يمتثل شيئاً ، نكون قد اعطيناه الدلالة التي تميزه من سائر الاعمال ، ان لم نكن قد ادركناه في ذاته . وهكذا ، نكون قد نطّقنا التجريد — اذا صحّ هذا التعبير — . انما يفترض ذلك بالتالي ، معرفة ايجابية تامة للعبارة ، تعليلاً لتأخر السلب عن الايجاب . إذن ! ما هو الامتثال ؟

قد تبدو الاجابة على هذا السؤال لاول وهلة ، قليلة

٩٨

الحظ من التعقيد ، اذا اجتزأنا نجد : انه كناية عن نقل شيء ما بواسطة اللون والشكل الى مساحة سطحية . ولكنه في الواقع يثير طائفة من المسائل ، لن نتطرق الآن الى غير ثلاث منها ، تفيدنا مباشرة في البحث عن تعريف صحيح للامتثال .

– مسألة المحسوسات القابلة الامتثال .

– مسألة الشكل ذاته من حيث انه شكل للمحسوس .

– واخيراً مسألة الطبيعة او حالات الامتثال للمحسوس.

اما الاولى ، فتظهرنا على انه يكفي لكي نحصل على الامتثال ، ان يوضع المحسوس في اللوحة وكأنه شيء خارج اللوحة ، او كأنه شيء آخر سوى اللوحة ، يحتمل وجوده بمعزل عنها .

واما الثانية فتقول : انه يجب على المحسوس الممتثل ، ان يكون حاضراً بشكله ، وإن كان غائباً في الحقيقة . وهي بذلك ، تكون قد دعمت ما انتهت اليه المسألة الاولى .

وأما الثالثة فتذهب الى ان مرتكز الامتثال هو الامانة في النقل . إنما اذا اتفق احياناً فشوه هذا المرتكز من الناحية الامتثالية ، فما ذلك الا زيادة في تأكيد الواقع . ان ما تعجز عن صنعه ريشة الرسام تكمله المخيلة . واتباعاً ، ان خادعة العين « le Trompe - l'œil » هي مثال الامتثال الذي نجده تصويرياً ، وان كان لا يرمي الى ان نخدع العين فعلاً. وبكلمة ، ان الامتثال هو شبه خدعة . وأظن الآن ان ذلك السلب الكلّي الفعال لشبه الخدعة نفسها ، يسمح لنا بتحديده . وما علينا الا ان ننفي التعريفات السابقة حتى نقبض على اللا إمتثال .

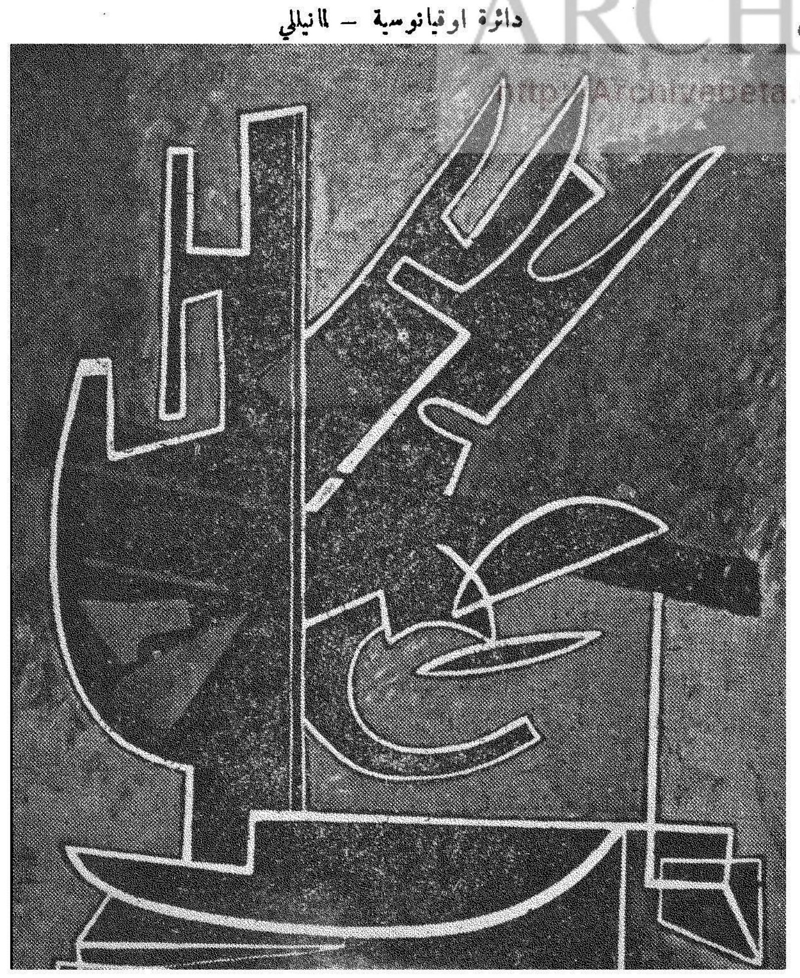
أولاً لن نلمح في لوحة لاإمتثالية محسوسات ممثلة ، أي موضوعة في اللوحة وكأنها خارج اللوحة او قائمة بمعزل عنها . ولكن هل يعني ذلك ، ان هناك اسقاطاً للمحسوس قطعاً ؟ كلاّ . اذ لا شيء مما قلنا – ولنلاحظ جيداً يجرنا الى هذا الاستنتاج . إن نفي الشيء المحسوس من اللوحة اللا امتثالية لا يدل على عدم وجود شكل آخر من نوع آخر . بقي ان نعرف كيف السبيل الى اعطاء ظاهرة اللا امتثال مضموناً ما .

ثمة – على ما يظهر – سبيل مباشرة ، وهي ان نتفحص ما يتبقى بعد عملية طرح الامتثال من اللوحة الامتثالية ، لما كانت هذه تنقسم الى قسمين : الشيء الممتثل (حصان في معركة ، امرأة عارية) مثلاً . وثانياً اللوحة أي المساحة السطحية المغطاة بألوان تخضع لتنسيق ما . وحسبنا عندئذٍ أن ندفع حركة الفكر بعيداً حتى نحوز على اللوحة التجريدية في حقيقتها الايجابية . ولا بدع ، فما اللوحة التجريدية بالاختصار ، غير مساحة سطحية مغطاة بالالوان .

بيد ان هذا الانتقال الى المجرّد عبر المتمثل ، لن يتم بعملية طرح بسيطة . اجل اننا اذا ما اسقطنا صفة الامتثال من سطح اللوحة الامتثالية تبقى لنا اللوحة . ولكن ماذا بقي على وجه التدقيق ؟ لا شيء . ان ازدواجية اللوحة الامتثالية لا تعني وجود نوعين من العناصر مختلفين . فحين تحذف هذا النوع يسلم لك الآخر . ان العناصر هي هي ، سواء اخذت كأشياء ممثلة ، او كالوان وخطوط . والحق ان هناك اشكالاً لا غير ، اذا كنا نفهم بالشكل ، تمثيل شيء ما على اللوحة . وحالما تسقط هذه الاشكال ، لا يبقى شيء ، لا الوان ولا خطوط ، اللهم غير المساحة السطحية كما هي . وغنيّ عن البيان ان هذه المساحة ليست هي بحد ذاتها اللوحة .

لن نقف طويلاً حيال هذه الصعوبة ، لاننا لا نعدم السبيل اليها . واذا نقول : اذا ثبتت الالوان والخطوط بعيد تجاوزنا الممتثل الى المجرد ، فذلك

دائرة اوقيانوسية – المانيلي



لا ليفيد اننا قد نحتفظ بشيء ما من الالوان والخطوط الامتثالية ، بـل ليفيد اننا قد نستبدلها بسواها ذات صبغة لا امتثالية . او بالاحرى - والسنن واحد - قد نهدف الى تحويرها لاشعورياً حسب المفهوم اللاامتثالي. ولكنها مع ذلك ، ستظل في حالي التحوير والتبديل خطوطاً وألوانـاً . وهنا الصعوبة الحقيقية .

يوجب علينا البعض - ولنتناول ذلك بحرفيته - ان ننعت اللوحـة اللاامتثالية « بالحسية » . اذ لا شيء اكثر حسية وحقيقة من خط او لون او مساحة . اتراها من العناصر الحسية فوق سطح القماش امثلة لامرأة او شجرة او بقرة ؟ كلا ، ان هذه الامثلة (امرأة ، شجرة ، بقرة) هي حسية في حالتها الطبيعية . ولكنها في حالة التصوير ، هي اكثر تجريـداً ووهماً ولبوسة ونظرية من تخطيط او خط . ثانويات في التعبير قلما انعطف الى مثلها . فالفكر على يقين لا يترك كوة للشك بأن اللوحة التجريدية ، ليست غير مجموعة من الخطوط والالوان تقدر بوجودها الحسي الفعال ، اي حسب تطاوعنا المباشر لادراكها . انما نستنتج من ذلك - ان الالوان والخطوط في اللوحة ، ليست شيئاً آخر غير الالوان والخطوط لشيء ما ، او ان اللوحة ذاتها لا تختلف شيئاً عن اي شيء . اذن ، ما الذي يقومها كلوحة ؟ ولتكن اجابتنا بلغة مقبولة .

نعرف ان الحسي هو المدرك بالحواس . أو - زيادة في التدقيق - هو ما كان مدركاً بالحواس مباشرة . وعليه ، الا نصنع ببساطة ووضوح ، محسوساً مدركاً في حال تحويل اللوحة اللاامتثالية الى درجة ان لا تكون ذلك المحسوس الا من ناحية ادراك حسي مباشر ؟ ان اقل ما يقال ، هو هو ان نبين فيم يختلف هذا المحسوس المدرك عن سائر المحسوسات ، ولم هو لا يعتبر محسوساً مثلها بل لوحة فقط ؟

اعتقد اننا نعرف كذلك ، ما الذي يجعل من اللوحة الامتثالية لوحة ، ولوحة مميزة عن غيرها . أليس لانها امتثالية بالضبط ؟ هذه الخطـوط والالوان التي تغطي مساحتها السطحية ، أليست هي ذات الخطوط والالوان عند اي شيء آخر ؟ ثم - بما اننا لن نسكن الى ذلك فقط - أليس في هذه الخطوط والالوان او خلالها ما يوحي لنا بأنها ليست اكثر مـن مناب ، او وسيلة او واسطة . اذ في هذا التجاوز للأدراك الحسي المباشر او بمعنى آخر ، في حركة الانسراح هذه، الى ماوراء ما هو معطى مباشرة ، يكمن وجود اللوحة الامتثالية الخاص من حيث انها لوحة ؟ انما بهـذا التعليل لاثبات وجود اللوحة من حيث انها لوحة ، ننساق - آن نفتقر الى هذه الازامات - الى ان نجعل من اللوحة اللاامتثالية اي شيء الا ان تكون لوحة .

واننا - ولا شك - سوف نرذل هذه النتيجة . واذ ذاك ، علينا ان نرذل ايضاً الفرضية التي اودت بنا الى هذه النتيجة واقصد بها : فرضية تسمية اللوحة اللاامتثالية لوحة « حسية » . وبوصولنا الى هذا المأخذ ، ننفذ الى ان الحل يتطلب ان نشرك في الموضوع كيفيـة الوجود النوعي للعمل الفني على الاطلاق .

لنرجع الى التحديد المعروف الذي بدأنا به . فنجد ان النسبة «حسي» لا تشمله بكامله لان الالوان التي تغطي المساحة السطحية ، قد وضعت عليها وكأنها فوق ذلك قد التأمت تبعاً لتنسيق ما . الامر الذي يسلمنا الى ان نتساءل . وبعد، أليس هذا التنسيق هو الذي يبرأ لوحة من مساحة سطحية بسيطة منطاة بالالوان ؟

لو لم يكن ذلك . فلم لا نسمي كل « مساحة ملونه » لوحة ؟ ان نسق الالوان هذا ، هو الذي يوجد اللوحة ويعطيها تنسيقاً معيناً .

وتتحول المسألة الآن ، الى ان نبين هذا النسق ، وان نجلـّي عن الموجب فيه ، كي يقدر على خلق لوحة من المساحة الملونة . وبياناً لذلـك اقول فأقرر ، بانه يجب ان يكون ثمة توافق بين الالوان ، او بوجـه اعم ، بين جميع العناصر التي تغطي المساحة السطحية . اذ بفضل هذاالتوافق- الشامل - وبفضله فحسب - يتسنى للمساحة الملونة ان تصبح لوحة . الا انه مع ذلك ، تقرير قد ينفرج عن سؤال: اتظنن ان هذا التوافق في المساحة الملونة ، يكفي حتى يجعل منها لوحة ؟ وتوصلا الى ملحظ معقول . ارغب في علاج ما يوجه عادة من نقد ، الى فن التصوير التجريدي ، أو عـلى الاصح ، في علاج ما يثار بشكل اعتراض على امكانيته بالذات ينحصر في هذا الاستنتاج : اذا كان قيام اللوحة التجريـدية يؤول الى توافق في الخطوط والالوان ، فما الذي يميزها اذن من اي « زخرف » Décor بسيط ، لما كان هذا الاخير يستلزم ايضاً نوعاً من التوافق مثله مثل فـن التصوير ؟ وقصارى القول ، ان اعتبار فن التصوير من ناحيته الزخرفيـة فقط ، يبعد التجريد عن دائرته ، كما يبعده كذلك، ترك الجهةالاخرى منه واعني بها : الجهة الامتثالية .

ان هذا الاعتراض - ولنعلم ذلك - الموجه ضد امكانية التجريد كما هو . اي ضد امكانية رسم يستطيع ان يظل « تصويرياً » على الرغم من لا امتثاليته . هو من شغل اتباع متعصبين للتصوير الامتثالي . ومما يزيد في الطين بلة ، ان بعض اتباع التجريد ، يرضون احياناً ان يسندوا الزخرفة الى العناصر او الظواهر اللاامتثالية في اللوحة ، دون ما بادرة شك بانهم يحكمون بذلك لاخصامهم . اخذاً بان هذه العناصر الزخرفية هي التي تستقر وحدها في اللوحة التجريدية . اما والحالة هذه ، فعلينا ان نعرف اذا ما كان اللاامتثال هو الذي يعجز اللوحة عن ان تكون حقيقة لوحة،ويقضي عليها بأن لا تكون ابعد من زخرف .

واننا اذ نسلم - ولم لا ، والآثار امامنا - بأن اللوحة التجريـدية هي في الواقع قادرة ان تتلبس صفه لوحة ، نتعرض - تمكناً من معرفة ذلك - الى البحث عن فرق مبدئي بين الزخرفة والتصويرية على الاطلاق.

لمن الفرق بين الزخرف واللوحة - وكلاهما من المساحات المغطـاة بالالوان يعود :

١ - الى طبيعة هذه الالوان بالذات : فالالوان في الزخرف وجدت كي تحيي المساحة ، بينما وجدت المساحة في اللوحة كي تكون حيـة بالالوان .

٢ - الى غياب او وجود « تعضية مستقلة » Organisation Autonome للالوان تنزع الى فصلها عن المساحة ، بعد اخفاء هذه الاخيرة ، واحلال الالوان في ذاتها بالذات .

ميزتان لمحددان التصويرية كاعمق ما يكون التحديد . اي تحددان مركبها المنصري الذي يميزها، واعني به : مركب الامتثال واللاامتثال .

على اننا ، زيادة في اظهار الاختلاف بين التجريد والزخـرف ، سنحاول بطريقة عكسية ، بغية الفصل النهائي . ان نقـرب الاول ولو جزئياً من الامتثالية .

سبق وسلمنا بأن وجود تعضية مستقلة ، مما يحد التصويرية في عنصريها اثنيها . فكون اللوحة من هذا المنصر او ذاك ، لا يمنعنا من التثبت في الحالين ، من وجود مثل هذه التعضية ، وما يتبعها من عوامل مباشرة . وعليه ، فاذا انفصلت الالوان عن مساحة السطح ، واندمجت في ذاتها ،

يجب ان نعقل اننا سنجد انفسنا امام مشهد . شيء ما يلمح في اللوحة وكأنه غير اللوحة نفسها ، اذا كنا نفهم باللوحة المساحة المرسومة كما هي : مساحة سطح القماش مع الالوان التي تغطيها : فهذا الشيء الملوح يطلعنا على ان هذه اللوحة تقدم لنا مشهد شيء او مشهداً فحسب ، وبما ان ذلك مرتبط بوجود تعضية مستقلة للالوان نقدر ان نقول ان هذه تملك فعالية مشهدية ، فاللوحة الحقيقية ليست في رؤيتها المباشرة ، غير مشهد من عمل التعضية .

تعريفات ، من السهل ان نشرح بها اللوحة الامتثالية ان لم نكن قد شرحناها مسبقاً خلال بحثنا عن تحديد للامتثال . ويكفي لهذا ، ان نكمل الفكر العامة التي اخذنا بها من قبل ، بالفكر التي قبلنا بها من بعد .

نحو الاسفل – لكاندانسكي

ان فكرة المحسوس الممتثل تتصل – بادىء ذي بدء – بفكرة المشهد ، اذا ما اعتبرنا ان المحسوس لا يظهر تقريباً بمفرده ابداً ، بل كعنصر من مجموع محسوسات اخرى ، تكله اليها علاقات موزعة في داخل «كل» بين جزء وجزء ، حتى انه لا يستفرد وان انفرد ، لامتناع انفصاله عن وسط أو جو . يفيدنا ذلك ، ان المحسوس الممتثل الحقيقي لا يقصد به « الشيء » بالمعنى المبتذل ، بل المشهد العام الذي يظهر في اللوحة ، وكأنه خارج اللوحة ، بسبب تعضيته التى جاءت من الخارج فأعطته وجوداً مستقلاً قابل الوجود .

وهكذا نجد اننا بلجوئنا الى الامتثال لم نعط مثلاً وحسب ، بل تركيزاً لنوع من مركب التصويرية قد ينتهي بنا الى مقابلته بالنوع الآخر الذي يشاركه في العام ، وان كان ينفي جميع خصائصه المميزة .

ومن وجهة هذا النظر ، يتكشف اللاامتثال (النوع الآخر من مركب التصويرية) عن موجبين : أولهما ، ان على التعضية المستقلة للألوان التي تقدر وحدها أن تفرق اللوحة التجريدية عن الزخرف ، أن تحدد الوجود لمشهد . ليس فقط ، ان تكون المساحة المرسومة مدركة حاسياً ، وانما يجب أن يلمح في داخلها شيء ما ، أو بتعبير آخر يجب أن تختفي مساحة السطح ، وان تتداخل الألوان في ذاتها كمشهد ، كي تكون اللوحة بالمعنى الدقيق .

وثانيهما ، يجب ان لا يكون هذا المشهد ممتثلاً يعني ان لا يوضع في اللوحة وكأنه خارج اللوحة أو قابل الوجود بمعزل عنها . بل بالعكس ، يجب أن يدخل فيها دخولاً محضاً أو أن لا يؤلف معها غير عنصر واحد (بسيط) . انما أخشى أن يستخلص من هذا ، أن الألوان التي تغطي مساحة السطح سوف تدرك حاسياً كما هي . واذ ذاك – وهنا النقطة الرئيسية – لن نحصل لا على مشهد ممتثل ولا على مشهد مجرد لأننا نكون في حضرة زخرف لا في حضرة لوحة . لذلك يجب على التعضية أن تستمر في افساح المجال لمشهد ، في الوقت الذي يغيب فيه الالتباس المميز للتعضية الامتثالية . مما يستلزم بالضرورة ، أن لا تكون هذه التعضية قد وجدت جاهزة في الخارج ، ثم نقلت فقط الى المساحة المرسومة ، بل ان تكون قد صنعت في اللوحة ذاتاً ، بمعنى ان يأتي المشهد الذي تثيره ، حاملاً في داخله العلامات المميزة لمشهد مثار بكليته ، مشهد ماثل لا ممتثل ، يساقط في الصفاء نسيلاً من صفاء . فهذا الصفاء المشهدي ، انما هو خاصة فعالة للتجريد لا موجب فرضي منقطع اليه . وهو بعد ، راجع الى توافق لوني له ماديته ، لخلوه من كل مادية أصلية او مباشرة اي مكتسبة من الخارج .

ووجه الخلاف : ان اللون في المحسوسات خارج اللوحة ليس – في الحقيقة – « ظاهرة دون واقع » او « عرضاً » منفصلاً عن كل « جوهر » ، بل هو مادة هذه المحسوسات فوق انه لونها ، او بالاحرى ، ان اتحاده الكلي بالمادة ، الى درجة انه لا يمكن تمييزه منها ، جعله ينغمس بالفعل في المادية . لذا فهو يدخل بنقله امتثالياً الى اللوحة ماديته الخاصة ، لا

المادية المباشرة للون المدرك حاسياً ، وانما المادية غير المباشرة للون الملموح ، بينما هو (اي اللون) في التجريد لا يدخل في اللوحة اية مادية لاي محسوس ممثل ، موضوع فيها وكانه معطى من الخارج . وهذا ما يحملنا على ان نعين له مادية عينية ، بما ان الظاهر يشير الى مثل هذه المادية التي – وان اختلفت عن الاولى – تنتزل معها في نفس النسق . مـادية نعرفها عادة بالصفاء لانهـا هي في ذاتها صفاء . اما تلقي هذه المادية فهو من نعميات التعضية المشهدية التي تنتفض في عصبها والتي لولاها لما كانت اللوحة التجريدية لوحة ، بل كانت زخرفاً ، اذ ان اللون الزخرفي كذلك ، يستمكن من الصفاء مثلما يستمكن من التوافق والموضوعية او المادية ، ولكن ما يخلفه عند هذه المساف ، هو ان ماديته لا تفرق عن مادية الشيء في شيء . فالتعضية عنده ، منغلقة على تعضية ذلك الشيء . نقدر ان نقول : ان اللون الزخرفي هو لون المادة المزخرفة عينها : فاذا جاء صافياً ، استأثر بذلك وحده دون ماديته . اما ان يملك اللون – بالعكس – تعضية مستقلة ، قد اكتسبها داخل نطاق العنصر الملون ، وان يملك ايضاً بالمعية امكاناً زخرفياً خاصاً للون الصـافي بداعي التوافق ، امكانـاً يحدد تكامله بمادية الشيء المزخرف ، فذلك مما يستحيل حدوثه ، او نذهب الى ابعد من ذلـك فنقول ، ان اللون عندئذ قد يكتسب بنوع ايجابي مادية ، ومادية صافية لا تنتسب الى شيء ، لان التمايز – في آخر الحساب – بين اللون الامتثالي واللون التجريدي ، ينعقد لغياب الاستنادالامتثالي الى اي شيء غير ذاته . لون ملموح لا لون مدرك ، ذاك هو اللون التجريدي الذي يطالعنـا كلون صاف كلون للاشيء،ان لم يكن كلون لمشهد هو بحد ذاته مشهد للاّشيء .

على ان اللون بعد ذاك ، ليس غير عنصر من العناصر التي تعتمل في اللوحة . فعلينا اذن ، اذا مـا كنا نرغب في ان نتفهم جميع مظاهر الصفاء التجريدي ، ان نحدد صيرورة كل من العناصر الاخرى في حال تجاوزنا من الامتثال الى التجريد ولكننا سوف نقتصر على تبيان خاصيتها فقط ، من غير مـا اسهاب في حالتها المتقبلة للصفاء التجريدي ، لاقتناعنـا بان هذه الحالات لا يمكن ان تختلف عما هي عليه في اللون .

ولنبدأ باللوحة الامتثالية ، فنجد انها تقدم لنا اول ما تقدم عنصرين يشتركان مع اللون في ادخال مباشر للحاسية ، يركب المحتوي الحسـي للمشهد ، هما « المقادير الصبغية والخطوط » Les Valeurs et les lignes . فالمقادير الصبغية – وهذا ما يميزها من الالوان بمعناها الدقيق – تتعلق بالتغيرات القائمة بين النور والظل . فاذا كانت الالوانفي ذاتها، ذات تشبع متساو ، يضرب اما الى السطوعواما الى العتمة -- مثلاً الاصفر هو اسطع من الازرق – فانها كذلك قد تصبح ذات مقادير صبغية متساوية دون ان يتغير شكل الصبغ . وما عليك الا ان تمزجها بالابيض او الاسود حتى تخرج شرعاً مع هواك . اما العنصر الخطي فيتولد من « حركة » التتابع النظري . لان الخطوط على وجه اليدقيق ، ليست غير حدود بين الدوائر اللونية أو المقادير الصبغية المختلفة ،حدود تدرجت الى خطوط بفضل النظر المتتبع لها ، وهذا يعني ان الحاسية الداخله في العنصر الخطي هي حركية (دينامية) اكثر مما هي نظرية .. وكما ان الالوان والمقادير الصبغية تمتثل الوان الاشياء واضاءتها . فالخطوط ايضاً تمتثل الاشكا لمع العلم بان الشكل هنا ، مأخوذ بمعنى حدود هيئة الشيء . لان الخطوط لا توجد في الطبيعة ، وانمـا هي من عمل النظر الذي يؤلفها اثناء تتبعه الحدود بين مختلف المقادير الصبغيـه والالوان ، واثناء اقتطـاعه شكلا من مشهد ليس هو في آخر الامر غير تلك الخطوط بعينها . ولكن هذه الخاصيات التي تقوم بادخال حاسية خاصة في العناصر المذكورة ، لا تتفرد وحدها بجرنا الى هذا التحليل . فهناك عنصر آخر يقابلها جميعاً ، وان كان في ذاته لا يملك اية حاسية او لا يقدر ان يسام كعنصر ، الا عن طريق هذه الحاسية . واقصد به : المسافة من حيث انها عنصر مكاني فقط . سوى

انه من الصعب ان نوضح هذا العنصر المكاني كعنصر مستقل نسبياً . وذلك اولا لانه كالعنصر الخطي لا يحوي في ذاته اي شيء مرئي . ومما يزيد في الصعوبة . اننا لن نقع على اية حاسية – حتى لا نظرية – غير قابلة للمساهمة . فنحن اذا ما أسقطنا الالوان والخطوط والحركية الخطيـة ، نسقط بذلك فقط امكانية المسافة بالذات . نعم هناك ولا شك مسافة المساحة السطحية التي تبقى على الرغم من هذا الاسقاط ، ولكنها في الحقيقة ليست غير افتراضية ، على الرسام – كي يصنع مسافة اللوحة – ان يحددها بدقة بواسطة الالوان والخطوط والمقادير الصبغية . ثم ان هذه الصعوبة قـد تتفاقم اذا ما لحظنا الى ان الالوان والخطوط والمقادير الصبغية تتطلب لتشكلها الخاص ، مسافة كي تتمدد فيها وتنتشر . الا ان المسافة حتى ولو جاءت محدودة – لا يمكن ان تعرف لا بالالوان ولا بالخطـوط ولا بالمقادير . لان هذه الاخيرة قد يمكن ان تحتل مع بقائها على حالهـا مسافات مختلفة او ان تكون مختلفة فتحتل نفس المساحة . وهي لا تعرف بالخط لان الخط في الاساس حركة بينما هي سكون . والتناقض بينهما اشبه ما يكون بالتناقض بين التعادلية والحركية . انما نقدر ان نقول فوق ذلك ، ان المسافة حركة لا متحركة . لانه اذا كان من الضروري ان يكون هناك مسافة نجول فيها على الاقل فكريا ، فليس امامنا من مجال ممكن الا في المسافة . وهذا يستلزم قبل كل شيء ، نوعاً من « التحليـق » على المجالات الممكنة ، مثلما يستلزم برهنة تصورية عن قابلية هذه المجـالات الممكنة ، مثلما يستلزم برهنة تصورية عن قابلية هذه المجالات للانعكاس . لنوازن مثلاً بين طريقتين ممكنتين لادراك شكل ما . فنحن اذا ما اجلنا النظر في ذلك الشكل او بما اننا نجيل النظر فيه فهو حركة اي خط . اما اذا حاولنا بالعكس ان ندرك ذلك الشكل دفعة واحدة عاكسـين عليه حركة النظر مع التثبت من انه كائن في تلك الحركة المعكوسـة . فهو ليس عندئذ خطاً بل « نسبة مكانية » Relation Spatiale . وقصارى القول . ان الحركية الخطية تفقد حركتها اما تصبح قابلة للانعكاس ، فتتحول الى واسطة بسيطة لتعيين المسافة المفتقرة هي ايضاً الى الحركـة بالتحديد .

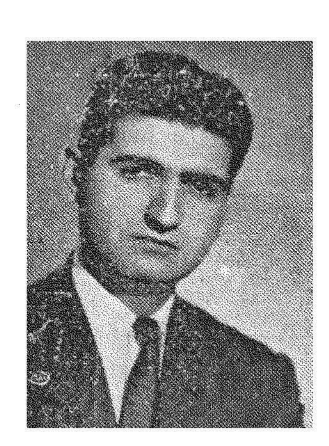
ان الاستعمال الامتثالي للنِسَب المكانية هذه ، جد معروف بانطوائه في كلمة « المنظور » Perspective فسواء كان المنظور الجوي ام المنظور الخطي ، فالالوان والخطوط والمقادير الصبغية لا تدخل الا كوسائط لتُظهر على اللوحة –يعنى لتمثل المسافة الحقيقية التي تحتلها المحسوسات . مما يفيد ان على المسافة في الامتثال ان تمتد وراء اللوحة .

ولنأت الآن الى اللوحة اللاامتثالية . فنجد انها تحوز على هذه العناصر ، ولكن طبعاً في شكلها الصافي لا الامتثالي . فالمقادير الصبغية التجريدية لا تقتصر على الفروق بين الضوء والعتمة في المساحة السطحية ، او على احياء زخرفي بسيط لهذه المساحة ، بل تخطو الى إثارة اشراق صاف صـفاء المادية الصافية للون فبدل ان نلمح في اللوحة التجريدية إضاءة المشهد نلمح مشهد الاضاءة . واما الخط التجريدي فيبدو منعتقاً من كل قسر موضوعي لانه وجد في ذاته كحركة وكحركة صافية . واما المسافة التجريدية فتظهر كمسافة لمشهد لها عمقها ولكن عمقها الصافي غير الممتثل ، لانه لم يجيء من الخـارج نتيجة الامتداد .

بعد تحليل هذه العناصر ، نرى الى ان اللوحة الامتثالية لا تكتفي بمجموعة من الالوان والخطوط والمقادير الصبغية والنِسَب المكانية ، بل تتميز بأشكال تتعلق بوجود المحسوسات الممتثلة . وان اللوحة التجريدية لا تظهر فقط كمساحة سطحية مغطاة بالالوان بل ايضاً كمشهد صاف يتكشف عن ذاته وكأنه غير منفصل عن ذاته . وهذا ما يفسر قولنا في اول الامر : ان التجريد هو قبل كل شيء اللاامتثال في التصوير : تحديد برغم من سلبيته لم يستهدف يوماً الدحض والاهمال . على اننا نقدر مع ذلك ان نتعرف الى صلة تعاط ايجابي بين الامتثال والتجريد . فهما بالاختصار نوعان منحدران من جنس واحد هو التصوير الذي عرفناه سابقاً بوجود تعضية مستقلة للألوان تميزه من الزخرفة مع قدرتها على إثارة مشهد . وعليه فاللوحة تكون امتثالية عندما تمثل محسوساً مشاهداً ، وتكون تجريدية عندما يسقط ذلك المحسوس المشاهد . ولكنه اسقاط – ويجب ان نلاحظ ذلك – تستمر بعده اللوحة التجريدية على اظهار محسوس مشاهد ، ليس بينه وبين الاول من اختلاف الا في عدم نقله الى اللوحة وكأنه معطى من الخارج .

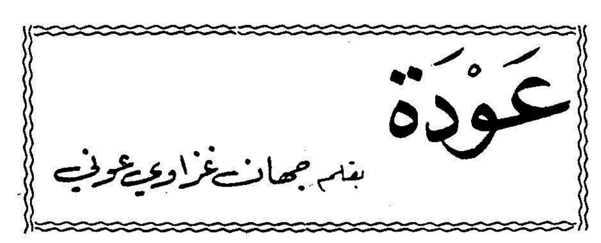
واخيراً اظـن في الامكان ان نحدد التجريد بأنه امتثالي بالذات . وبذلك ننتهي الى نعت ايجابي لا سلبي ، يسمح لنا من بعد ان نقول :

ان التجريد هو الامتثال بالذات في التصوير .



ترجمة وتلخيص

ه . صعب الخوري



[الاسطورة]

تقول اسطورة برتغالية حديثة ، ان احدى فتياتها الحسان الساحرات الانوثة ، واسمها « بيلا » ، كانت على قسط وافر من الذكاء والرزانة وحب العلم ، وانها تربت على المزايا الكريمة كما تربت على الاعجاب البالغ بابيها النبيل الخلق ، حتى غدت لا تجد بين طلابها الكثر من تعجب به مثاليتها المفرطة الشفوفة ، كما تعجب بالأب الانموذجي الاخلاق .

ودرجت بها السن فلم يعد من سبيل امامها الا ان تختار لها من اولئك الراغبين فيها زوجاً ملائماً تعيش في كنفه مطمئنة النفس موفورة الكرامة.. فاختارت منهم من هو اشبه بابيها صفات ، واكثرهم وفاء لها ، واقربهم الى مفاهيمها عن الحياة الزوجية ، رغم صدها اياه امداً ليس بالقصير وتغاضيها عن مبادلته شعوره .

وكانت ذات صوت ساحر ، والمام ألمعي بفن الغناء ، يستهويها فيـه ابتكاراته الفنية اكثر مما يأخذها منه جمال النغم ، وحسن الاداء .

وفي ليلة مشرقة دعا « بيلا » وجيه من وجهاء البلدة مع من دعا ، لاحياء تلك الليلة بين الخمائل ، والنسمات الرطاب والانغام المراح ، احتفاء بإياب ابنه الوحيد من سفرة طال امدهـا الى وطنه واهله .

وغنى المجتمعون ورقصوا طويلاً ، وضجت جنائن القصر بالطرب ، وضاقت على رحبها بالمرح الصاخب والضحكات المتعالية .

وجاء الشاب المحتفى به ، واسمه «بيرتو» ليختتم الحفلة باغنية كان قد احبها من جملة ما احب في غربته الطويلة ، وطبعها بميسمه الانيق كشأنه في كل اموره . ووقف بين الجموع متلطفاً بالاشارة اليهم كي يسكنوا ، وقد احاط به لفيف من العذارى المعجبات ، يضاحكنه ويسامرنه ، حتى غدون بقدودهن المشوقة ، وشبابهن الفينانى ، وشعورهن المسترسلة على الاكتاف ، كأنهن ومضات شفافة من النور في جهمة ليلة من ليالي الشتاء القارسة .

وغنى الفتى بغبطة ملأت احلام الموجودين بالجمال ، واشبع كلماته اماني قلبه وسحر الحانه ، وهو يتمشى بخطوات موقعة خفيفة بـين تلك الجموع متئداً مترنياً ، منشداً لكل حلوة مقطعاً من اغنيته المجنحة ذات النغم الحزين ، والمعاني المبتكرة ، فاسترعى انتباه الجميع ، وران على المكان سكون رائع .

وقادته خطاه الراقصة ، او اغنيته الحالمة ، او عيناه النقادتان الى ... تلك الواقفة بعيداً في زحمة من لداتها تنظر اليه بذهـول وحيرة ، وقد فغرت فاها . وعلقت نظراتها بنظراته متسائلة مستفهمة باحثة ، لا يكاد يرف لها جفن او تصدر عنها نأمة .
لقد كانت « بيلا » الفاتنة .

وبخشوع بليغ ألقى « بيرتو » اليها ببقية اغنيته ، وكأنما قـد نفض بين يديها جلة نفسه ، ومنتهى امانيه ، او كأن خيالاً بعيداً اخذ يرود اغلفة اجفانه فاطبق عينيه - في المقطع الاخير من اغنيته - على حلم شيق ليفتحهما متوسلاً مستفهماً .. على انه لم يتلق من عينيها الشاخصتين اليه جواباً مطمئناً .

وتقدم منها رقيقاً ، وبوشوشة فيها انفاسه المتلاحقة ، رجاها ان تغني لهم اغنية ، لانها كما يبدو ، تفهم الكثير في فن الغناء ...

وابتسمت له « بيلا » كما لم تبتسم ابداً ، ابتسامة فيها العطش الملح للماء تلك المثالية العصماء - مثاليتها - التي اخطأتها المقادير فلم تسقهـا حتى ولا بالرذاذ ... وقالت له وعيناها تتمليان قسماته الوضيئة ، واذناها ما زالتـا ترجعان صدى اغنيته المعبرة التي لا تعلم انى سمعتها وانى طال سماعها لها ...

قالت له متلجلجة ثم واثقة : اجل سأغني ... وطويلا جداً ... ولكن بيني وبين نفسي وحسب .

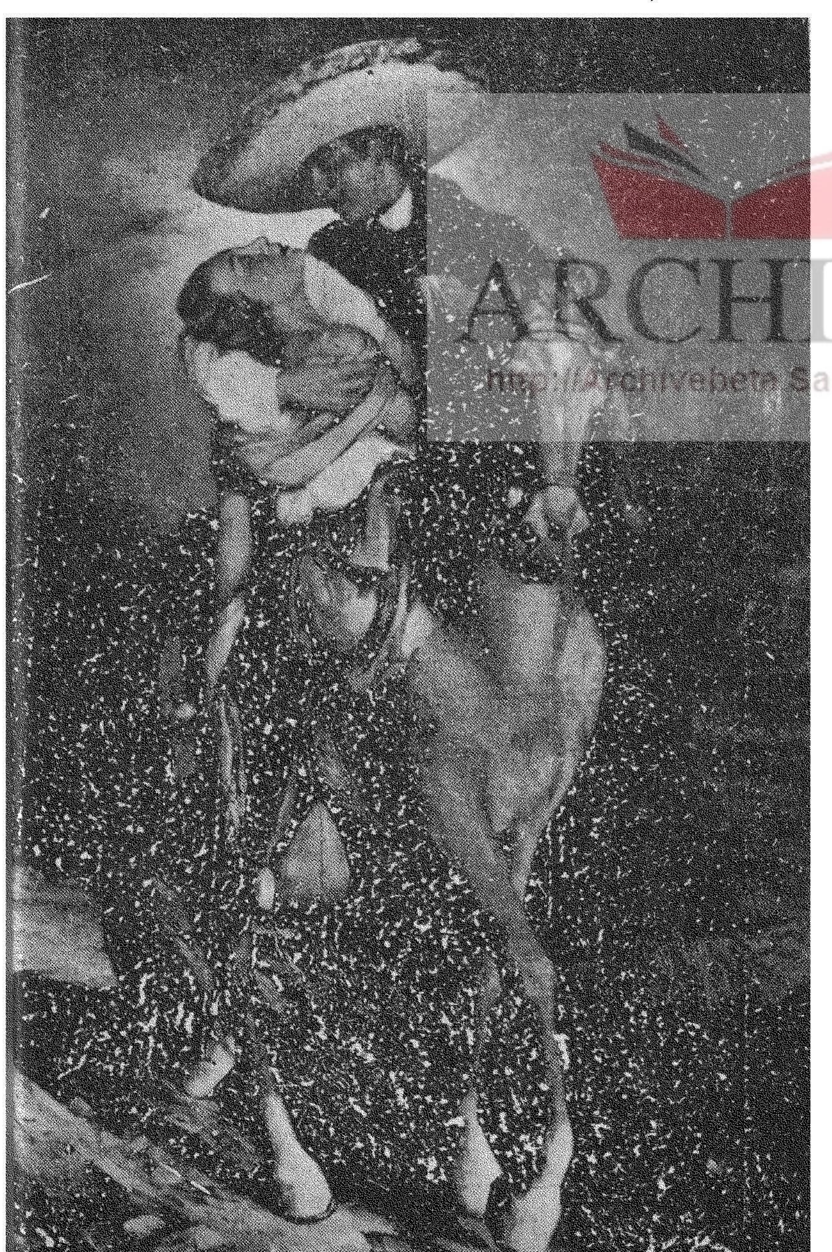
ورأته ينسل متوارياً ، ويغيب طويلاً ...

وانفض عقد المدعوين. وسارت فتاتنا مع صويحباتها ساهمة مفكرة...

وفي الطريق ، طريق العودة الى بيتها المنعزل الى جانب الغابة ، لمحته قادماً نحوها من بعيد ، وقد امتطى ظهر جواد اشقر والتف بوشاح احمر فضفاض ، وقد بدت قبعته الواسعة المستديرة ، تألق تحت القمر ، وتداعبها النسمات الجامحة .

واقترب منها حتى رأت وجهه بتقاطيعه النبيلة وقد اخذ سمتاً خاصاً لا يبعد ان يكون هو بالذات سمت ابيها اذا ما صمم على انجاز عمل ما .

وقال لها مبتسماً وهو ينتشلها برشاقة اصيلة ليضعها امامه على الجواد الاشقر :



– بل ستغني اغنيتك الرائعة معي .. والى الابد .
وفي اليوم الذي تلا تلك الليلة الليلاء تحدث قوم فيما بينهم ... وقال قائل منهم : انه رأى في الليلة الماضية عجباً ... لقد رأى فارساً من فرسان الجان العمالقة يختطف الحسناء « بيلا » ويجري بها ، كالسهم ، في طريق لا عهد له بها من قبل ... وقاطعه قائل آخر مكذباً مسفهاً ... بل رأيتها انا بعيني رأسي هاتين تأوي الى بيتها كما تأوي اليه في كل امسية ساهرة .

وذهب بعض المستطلعين في الدقيقة نفسها الى بيت « بيلا » فوجدوها على الشرفة المطلة ، مع زوجها وولدها الصغير يسقون الزهور ، وقد بدت السعادة على وجوههم جميعاً طافية مزهوة .
واسقط في يد القائل الاول ، وشهد له الموجودون بانه لم يكن ملوماً فهو من غير ريب قد حلم حلماً مزعجاً .

اما الذي لم يقل في هذا الامر شيئاً ، وعنده الخبر اليقين ، فهو هذه الغابة القريبة التي شهدت وحدها الحقيقة كما هي ... والتي سمعت وحدها من بعد الاغنية الفريدة التي غنتها بيلا للاغصان والانسام ، والنجوم والسكون ، والوحدة والوفاء ... والتي ما زالت الى اليوم تتجاوب اصداؤها الحنون كلما عصفت الريح ، واعولت عناصر الطبيعة ، كما تجاوبت يوما مثاليتها الرفيعة مع حقائق المبادىء الزوجية المقدسة .

[الاغنية]

= اجل سأغني ، ولكن ... بيني وبين نفسي =
اذاكر انت
ايها الغريب الراحل .. ،
حينما كنا على ظهر جوادك الاشقر
وقد امسكت يداي بيديك الرحيمتين
في غير كلفة ولا وجل ،
ودون وعي ، ولا تفكير
تعبث بالأصابع وتتشبث
كأنما كانتا تضمان بينها الزمان والمكان بدقائقها
فتضمان شبحك ...
اجل ... شبحك القاتم
الذي علمت انه لن يكون لي – بعد –
الا مجرد شبح وحسب
شبح رأيته منذ طفولتي الاولى
في هيكل ابي النبيل
وجهدت كي احتفظ به بكل قواي الخيرة
فاسقط في يدي
وتعثرت بخطاي
على غير هدى ، وبدون طائل

***

والجواد الاشقر
يجد بنا السير حثيثاً
ضارباً الحصى بقوائمه القوية
عابثاً بالحشائش المنداة
يجد بنا السير الى ما لا نهاية
كما كان يخيل الينا آنذاك
في تلك الهدأة الوسنانة من الليل
تلك الهدأة التي نامت على انغامك الحلوة المهدهدة
وقد تجاوبت في اعماق نفسي تجاوباً سحرياً طافراً
خلتها كأنما تعلو بي مترفقة
على اجنحتها المخضلة الاطراف
لتصل بي الى الملأ الاعلى
بعد ان تترك جسمي الضاوي وديعة على الارض
ثم تمر بالقمر
الذي ما زال ينصت بعمق لرجع انغامك تلك
لتسأله : هل اصابت الحانك في هذا السحر المموه
ام انها كانت من الخاطئين ؟

***

وسمعتك تناجيني – وانت تتكلم دون انقطاع –
باحب الاسماء على قلبي واندادها
واقعها في نفسي وفي صميمي
فانصتّ طويلا جداً ..
ثم انكرت موقفي منك ، فانكرت نفسي
مرة ، ومرة ، ومرة
ثم انكرتك على نفسي ... متحدية ، متأبية

ثم .. تنكرت لصفات ابي التي طالما قدستها
تلك الصفات التي سرعان ما اجتذبتني الى استطلاعك
ويا هول ما بدا لي منها
لقد بدت لي ارادته الغلابة ستاراً لاشياء
يكتنها في قرارة نفسه
وسماحة خلقه انتقاصاً من قيم الآخرين
وشموخه الصارخ ، عجرفة وتكبراً
ولطفه الوافر ، مداهنة ومواربة
ووفاؤه البالغ ، هبة ومنة
ورحمته ورأفته ، غلا يقيد بها بعض النفوس المريضة
وتطلعت اليك .. والى نفسي ، فاذا بي :
مرتاعة .. لهفى .. متمرمرة .
وقلت منكرة مرة اخرى : ما شأني معك
ايها الغريب !
وما شأنك ؟

***

واحسست بدوار في رأسي غشيني منه ما غشيني
ودارت معه دنياي .. بما فيها
الى ان استقرت ناطقة في مقلتي الساهمتين
المتطلعتين اليك باستفهام وضراعة
ولكنك شددت على يدي لتقول لي :
لماذا لا تجاوبين !
احب ان اسمع نغم صوتك الابح
وعندئذ فقط ، اغمضت عيني على حلم رائع
حلم لم تكن انت فيه .. ولا انا
انما كان زوجي الطيب النبيل ، كان في هذا
السؤال الذي كثيراً ما يوجهه الي
ليحثني على الكلام .. وعلى الابتسام
وكان من ورائه .. وجه طفل غرير
يطل ويختفي مداعباً
يحملني على الضحك كأبيه
واغفى الحلم على اهدابي المسدلة
فغفوت بدوري على كتفك ، دون وعي مني
ولا ارادة
ورحت في شبه سبات عميق
لم يكن لي يد في دفعه ، او مجانبته ..
كأنما هو كابوس من حديد
كان قد اثقله تلاطم افكاري المتشعبة
واحسست برأسي الواهي يهوي الى الوراء
وسرعان ما هوى ساعدك ليدرأ عني خطر
السقوط ، واللجام مشدود الى يدك
كدأبه منذ ركبت الجواد
وجوادك الاصيل ، الذي يشبهك برزانته يجد
بنا السير حثيثاً ، لا يلوي على شيء

وشددتني اليك ، وانت تهمس في اذني
شوقك اللافح الملح الى .. قبلة
ولكن سرعان ما افقت من ذهولي للتو
لأرفع ساعدك عن كتفي .
كما اوقع شيئاً مقدساً
وآخذها بين يدي . وانا اتمتم متوسلة اليك –
مهيبة بك :
– انك لن تفعل هذا ابداً . لانك – كما
قد خيل الي دائماً – ارفع من هذه الصغائر
وقلت في نفسي،
ويك يا نفس ما اشد غباوتك
لقد تركت مثاليتي المسرفة تطبعه بطابع منها ..
حتى خلته ملكاً ، وليس مجرد انسان ..
ورأيتك تأخذ وضعاً جديداً
ويأخذ وجهك طابعاً صارماً
هذا الوجه ذو القسمات الوضاء
لقد تغلبت الارادة القوية على الصغائر حقـاً
ولكنها لم تتغلب لانها تعلو عليها وتنبو عنها
ولا لانها تكبر في قيمي الذاتية
بل لانها لم تجد في حقيقتي التجاوب الطبيعي لها
فانكفأت لتتوارى وراء الاستار المخملية
وغدا الدوار الذي غشيني حمى لاهبة
ما لبثت ان تسربت الى يدي
فاذا بها تلفحان يديك الباردتين .

***

وهنالك عند آخر منعطف للطريق
بالقرب من منزلنا
اذاكر انت ! ايها الغريب الراحل ؟
كيف كنت حزينة ، ساهمة حتى الجمود
وكيف رأرأت الدموع مراراً في مقلتيك
فمسحتها باصابعي المحرورة
ووددت لو امسح عن جبينك جهمته
بينما انت .. تتغلب على طفرة الانفعال
بصبر عجيب – واتهام صامت ..
اكانت تلك الدموع خالصة لي !
ولحبي الروحاني الذي فتشت عنه عبثاً في كيان
هذه الحياة ؟
وصدمتُ من اجله بافكاري ومبادئي !
ام هي دموع الخذلان حينما يصارع الرجل في
طبيعته العتية ؟
ام انها دموع الحرمان من الاخـــذ الحر ،
حينما يستطيع الرجل ان يأخذ ؟
لا ادري ... ويا ليتني دريت
اذن لاعفيت نفسي من سماعها ، في مثل هـــذه
الاغاني الحزينة
واذن لجعلتها صلاة عذبة ، تصاعد الى الله في
ارق المعاني واحلاها
في كل ساعة من ساعات الليل والنهار متهجدة
خاشعة

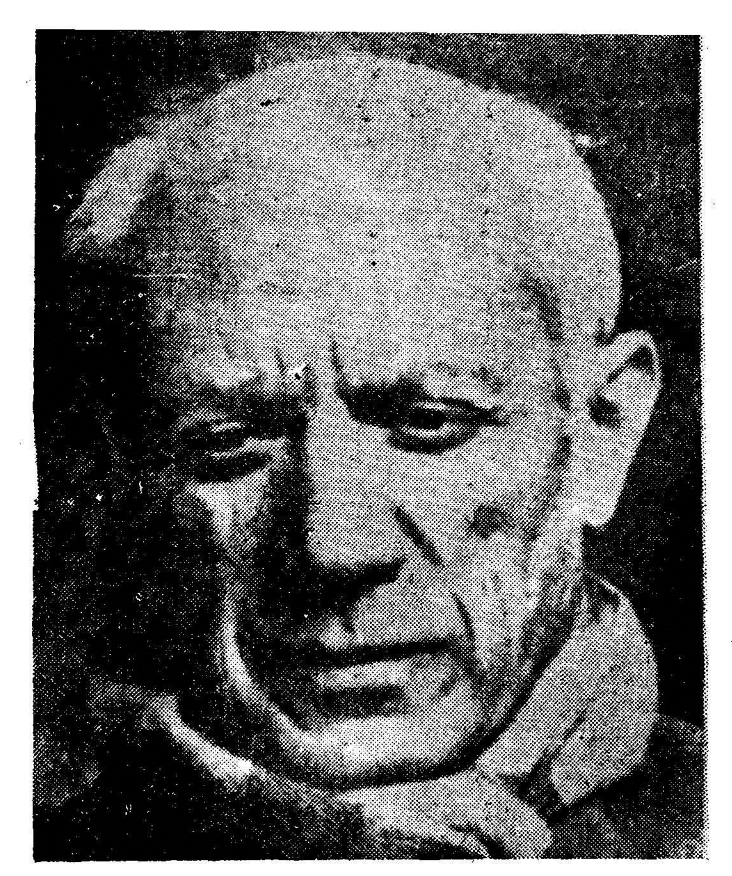
واذن لما جهدت بكل قواي الخيرة
كي احتفظ بك ، مجرد شبح وحسب ...

***

فيا ايها الشبح الغائم
الذي مر بي سريعاً سريعاً
كأنما هو السحابة الرهواء
حاسباً انه سيهدم بلحظة واحدة
ما بنيته بنفسي عمري كله
هل كانت رحلتك معي متعة طريفة ؟
كما يأمل المحبون ان تكون ابداً !
كلا .. لم تكن لعمري كذلك .. بالنسبة اليك
ولو انها كانت
أجل ...
لماتت اغاني على شفتي
كما تموت الزهور المطرة
حينما تلفحها شمس الظهيرة القائظة
فالانغام البكر المجنحة
ايها الراحل ، الغاضب الأنوف
الاثير لدي حتى الموت
لا تصاعد الا من شفتين مقدستين
لا تصهرهما نار التجربة ، لانهما طاهرتان
ولا تغسلهما دموع القلب ...
لانهما نقيتان ابيتان

جهان غزاوي عوني

١٠٦



تأملات حول فن بيكاسو وشخصيته

ولد بابلو بيكاسو ١ في مالاكا في ٢٥ تشرين الاول من سنة ١٨٨١ . كان ابوه مدرسا للرسم فعمد الى تلقينه مبادىء الفن . وفي سنة ١٩٠٠ قام بيكاسو بسفرته الاولى الى باريس واقام هناك ، في السنة التالية ، معرضه الاول الذي حاز على نجاح مباشر. وفي سنة ١٩٠٤ اقام نهائيا في باريس .

وليس بيكاسو اول فنان يتخلى عن جنسيته ، ولكن الملاحظ ان الفنانين الذين يهجرون اوطانهم يتبنون روح الاوطان التي استقروا فيها وينجحون غالباً في التعبير عن هذا الروح بما عجز عنه المواطنون الاصليون اما بيكاسو فانه لم يصبح فرنسيا ولكنه تخلى عن اسبانيته وغدا مواطناً عالميا – فنانا عالمياً ٢ .

وقد جرت العادة على التمييز بين « الفترة الزرقاء » التي استمرت الى سنة ١٩٠٤ و « الفترة القرمزية » التي استمرت الى سنة ١٩٠٦ ، ولكن هذا التمييز ، كما يوضح هربرت ريد ، ليس له من دلالة على الاسلوب او الشكل وانما هو مبني على اساس اللون الغالب الذي اتخذه الفنان في صوره . ويكاد يجمع النقاد على ان صور بيكاسو في هذه المرحلة من حياته الفنية تنطوي على شيء غير قليل من التميع العاطفي Sentimentality حتى ان البعض يذهب الى ان التصور الذي طرأ بعد ذلك على اسلوب بيكاسو انما كان قناعاً لستر هذا التميع . ومهما يكن من امر فلا نكران في ان هذه الصور تنطق بالاحساسات الانسانية التي عرف بها بيكاسو في مطلع شبابه .

وقد تأثر بيكاسو في المرحلة الاولى من فنه باساليب الاساتذة الاسبانيين الكبار من امثال زرباران و كويا وحتى فيلاسكيز ، كما تأثر ايضاً بالانطباعيين وما بعد الانطباعيين في فرنسا من امثال مانيه وديكا وتولوز لوترك . اما فن سيزان فلا يبدو له اثر في هذه المرحلة من فن بيكاسو ، واغلب الظن انه لم تتسن له رؤية صور سيزان في اية مجموعة قبل سنة ١٩٠٤ ٣ .

وتسمى الفترة الواقعة بين سنتي ١٩٠٦ و ١٩٠٧ بالفترة الزنجية ، وهي الفترة التي ظهر فيها اثر الفن الزنجي في اعمال بيكاسو . ولكن هذا الاثر يكاد ان يضيع في خضم الاتجاهات الجديدة التي استهدفها بيكاسو ، وهي اتجاهات تميل الى التجريد Abstractism .

وتعتبر الصورة المشهورة المسماة « فتيات افينيون » نقطة تحول في فن بيكاسو . وقد قضى الفنان اشهرا طوالا في رسم هذه الصورة الشاذة واتمها في سنة ١٩٠٧ بعد تعديلات وتحويرات شتى . والصورة تمثل خمس فتيات عاريات في اوضاع مختلفة لهن اجسام مسطحة ومتشابهة الى حد كبير ولكن رأسي الفتاتين في الجهة اليمنى من الصورة يختلفان اختلافاً كلياً عن رؤوس الفتيات الاخريات . وبالرغم من ان النقاد يرون في هذه الصورة اثراً للفن الافريقي فان بيكاسو ينكر ذلك ويزعم انه لم يتعرف على الفن الزنجي الا في اواخر سنة ١٩٠٧ ، اي بعد اتمام الصورة ٤ .

ان هذه الصورة ، في مجموعها ، تعتبر اول صورة تكعيبية – فان تحطيم الاشكال الطبيعية الى تصميات شبه تجريدية هو مظهر اساسي من مظاهر الاسلوب التكعيبي . ولهذا فان الصورة تعتبر عملا تجريبيا اكثر منها عملا

١ اعتمدنا في كتابة هذا المقال على مصادر متعددة واكتفينا بالاشارة الى بعضها .

٢ The Philosophy Of Modern Art - Herbert Read

٣ المصدر السابق .

٤ Picasso , Fifty of his art - Alfred H. Barr , Jr.

فتيات افينيون





كيرنيكا

فنيا محضا ، ومن هنا اهميتها في تاريخ الفن الحديث ١ .

وقد مر بيكاسو بمراحل فنية متعددة ، نذكر منها المرحلة التي استعمل فيها الورق المصمغ papiers collés وهوورق ملون يقص على هيئة تصميمات مختلفة ويلصق على اللوحة ويضاف عليه احياناً بعض التفصيلات بالزيت او القلم . وقد امتدت هذه المرحلة من ١٩١٣ الى ١٩١٥ ، عاد بعدها بيكاسو الى ممارسة الاسلوب الكلاسيكي الحديث ، ثم الى ممارسة اساليب مختلفة من تجريدية وغير تجريدية . ويقول بيكاسو في هذا الصدد انه لا توجد اشكال جامدة concrète واشكال تجريدية abstract من وجهة نظر الفن وانما توجد اشكال تتضمن قليلا او كثيراً اكاذيب مقنعة، وان كون هذه الاكاذيب ضرورية لكياننا الروحي امر لا شك فيه ، لاننا عن طريقها نخلق التصور الجمالي للعالم . ويضيف بيكاسو انه لا يفهم لماذا يعطي الناس اهمية كبيرة لكلمة «البحث» في فن التصوير الحديث . ان التصوير لا علاقة له بالبحث وانما يتركز اهتمامه في الايجاد٢ ويقول ايضاً: « ان من التهم التي يرمينى بها النقاد، تهمة ليس لها من مبرر على الاطلاق، وهي ان روح البحث هو اهم عنصر في عملي . ان فكرة البحث قد دفعت بالتصوير الى هاوية الخطأ ، وان روح التقصي قد سمم افكار جميع الذين لا يدركون ادراكا صحيحاً العناصر الايجابية والاساسية للفن الحديث ، فتتملكهم الرغبة في تصوير غير المنظور ، اي في تصوير ما لا يمكن تصويره ٣ » .

ان في مقدمة الانجازات التي حققها بيكاسو ، الاسلوب التكعيبي في النظر الى الاشياء . وهذا الاسلوب هو في الواقع تطوير سيزان الصلب الذي جاء كرد فعل ضد تحلل الانطباعيين والتسيب الزخرفي عند الوحشيين Fauves . والفكرة الاساسية في الاسلوب التكعيبي هي النظر الى الاشياء من جهات متعددة وتصويرها على هذا الاساس مع المحافظة على جوهرها ، او بالاحرى مع ابراز جوهرها .

ويقول بيكاسو في حديث له نشر في مجلة « الفنون » الاميريكية في ١٩٢٥ تحت عنوان « بيكاسو يتكلم » :

« ان التكعيبية لا تختلف في شيء عن اية مدرسة من مدارس الفن الاخرى ، فان المبادىء والعناصر مشتركة بينها جميعا . واما كون التكعيبية قد حالت لمدة طويلة دون فهم الناس لها ، فليس لهذا الامر من معنى . فانا شخصياً لا اعرف قراءة اللغة الانكليزية وليس للكتاب الانكليزي من قيمة عندي ، ولكن هذا لا يعني ان اللغة الانكليزية ليس لها وجود . ولماذا الوم غير نفسي اذا لم استطع فهم ما ليس لي به معرفة » .

ولم يقف بيكاسو عند حد التكعيبية وانما ظل يطور اساليبه ويضيف اليها الجديد من اكتشافاته في عالم التصوير . والملاحظ ان اهتمام بيكاسو بالشكل والاسلوب لم يقعده عن اهتمامه بالتعبير عن احساساته النبيلة وتصوير الالم الانساني والتنديد بالفظائع التي تسببها الحرب. ولا شك في ان صورة كيرنيكا Guernica تقف في مقدمة صور بيكاسو الانسانية .

ان هذه اللوحة التصويرية الخالدة التي انشأها بيكاسو في سنة ١٩٣٧ هي في الواقع صرخة اطلقها الفنان ضد قيام الطائرات الالمانية بتدمير بلدة كيرنيكا في اثناء الحرب الاهلية الاسبانية ، ولكن دلالتها لا تقتصر على هذا الحادث وانما تشمل جميع الفظائع التي ترتكب ضد الانسانية في اي زمان او مكان . فالثور في لوحة كيرنيكا لا يمثل الفاشية فقط وانما يمثل الوحشية والظلام بصورة عامة . وبالنظر الى كون الصورة رمزية فان المشاهد العادي يصعب عليه الالمام بجميع دقائقها ، ولكن هذا لا يصح اعتباره عيباً فان ما فيها من مناظر الرعب والفظائع يكفي لاثارة احساس المشاهد ضد اهوال الحرب . ففي الجهة اليمنى من اللوحة يرى المشاهد امرأة في حالة سقوطها من دار قد شبت فيها النار ، واخرى تندفع سريعا الى غير وجهة معلومة وقد تملكها الرعب . وفي الجهة اليسرى يرى المشاهد امرأة تنتحب وفي يدها طفل ميت ، وهنالك جندي قد سقط صريعا وفي يده سيف مثلوم .

ان عبقرية بيكاسو امر مقرر من الجميع ، ومع ذلك فان الكثيرين يقفون مشدوهين امام تقلب هذا الفنان في الاسلوب . ولكن وراء هذا التقلب تكمن وحدة الشخصية البيكاسوية . ان المرء ليحس مع بيكاسو لونا من الوان الغبطة الانسانية الرفيعة تنفذ الى اعماق وجوده وتوسع مدى الرؤية لديه .

البصرة — ادكار سركيس المحامي

١ المصدر السابق.

٢ Je ne cherche pas, je trouve .

٣ المصدر الاول .

مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

— تتمة المنشور على الصفحة ٢٦ —

ورمزها ككل موسيقى حقيقية . دون ان يخرجها هذا عما قد تتطلبه منها بعض الحالات من تعبير رقيق، لا تضيع فيه عظمة مهمتها الاولى . ودون ان يفرقها في فضاء التجريد ، الذي لا يمكن ان تعيش فيه اي موسيقى شعبية .

وليس من موسيقي ، بلا شك ، لم يشعر ويدرك ،مثل بارتوك ، ان الهارموني السابقة على التكنيك العلمي ، انما تصل بين النغمة الشعبية واللغة الشعبية واللغة الموسيقية المعاصرة ، بين الفولكلور ومطاليب الشعور الموسيقي المعاصر . وان اي موسيقى لم توفق . كموسيقاه . الى تحقيق التركيب بين الفولكلور والمذهبة المصرية .

فالرومانسية كان ينبغي عليها ان تحطم طبيعة الغناء الفردي الشعبي لتخضعه الى اللغة الموسيقية الاوروبية،لمفهوم اللحنية والايقاع الاجمالي المنتظم. ولكن اللغة المعاصرة ، وهي اكثر ليونة واستمداداً ، يمكنها ان تؤلف مع هذا الغناء الفردي وحدة حية . اليس الغوص في الفولكلور، من جهة ثانية ، تعني بالنسبة للمؤلف العصري تحرير نفسه ؟ فالفولكلور يطابق رغبته بالتجديد ، وسعيه نحو ايقاع وهارموني بدون عقبات . فما يتطلب الفولكلور منه ، يطلبه بارتوك سراً من نفسه .

وبينما كانت السلطات في بعض الدول تصدر اوامر للموسيقيين بان ينهلوا من الشعب ، كان هؤلاء لا يجدون امامهم الا طريق تقليد موسيقى الشعب ، او الفرار الى وهم مادي ، لا يستنطق مطلقاً روح الشعب . وان التناقض المؤسف الذي نجده في موسيقى خاشدوريان مثلاً ينبيء عن فشل الامر . اذ بينما يجد المؤلف الحر ، مثل بارتوك ، ان مجال التحرر المطلق يوفره له الخلق الشعبي فان الموسيقي المقسور يلقي كل هذا الثقل في موسيقى الشعب ، التي لن يستلهمها كما هي .. بل كما يجب ان يكون عند شعب غير حر في وجدانه . ولكن الموسيقي انطلقت رغم كل القيود الخارجية ، واستطاعت ان ترجع مشكلة الشعب . والموسيقى وحدها هي التي تبرهن عن مدى ممارسة الشعب والفنان الذي يمثله لوجوده وقضيته . ففي سكوت الموسيقى رمز لنوع المصيبة التي حلت بشعبها ، وفي فصاحتها فصاحة الحياة التي يمارسها الشعب .

فنحن اذن بمتابعتنا لتطور الموسيقى اتضح لنا ان الموسيقى ، في انتقالها من الكنيسة ، الى قصور النبلاء ، الى شخصية بيتهوفن ، الى الواقع الموهوم في الرومانسية ، الى الواقع الانساني المتمثل في الامة والقومية منظوراً اليهما من خلال زاوية خاصة هي الشعب ، قد اشارت الى تطور الفكرة الانسانية عبر اجيال العباقرة ، والشعوب التي اخذت ترى النور شيئاً فشيئاً .

***

ولكن كان هناك تيار آخر اخذ طريقه ، اعتباراً من ليزت ، الى الواقع الانساني المجسم بأسلوب يختلف عن الاول . والذي كان ابرز شخصياته المعاصرة بيلا بارتوك .

هذا التيار انبثق عن اكبر عبقرية قريبة من عصرنا ، بعد عبقرية بيتهوفن ، (فاغنر) اله المأساة الجديدة .

ان ثقافة العصر ، ومشاكل العصر ، وآماله في المستقبل ، كلها قد اجتمعت دفعة واحدة عند فاغنر : الفلسفة والشعر والميثلوجيا والموسيقى . وهذه الاخيرة هي القمة العليا التي تصعد اليها هذه الفنون ، لتلتحم هناك ، وتأخذ ثانية شكل النهاية التي ضخمت وعمقت الينابيع الاولية الصادرة عنها ..

ان بيلا بارتوك قد اتخذ مادته الاولى من اغاني الشعب الحقيقية وأما فاغنر فان مادته غير موجودة اطلاقاً ، على طريقة وجود الاولى . انها النسيج الموجودي الاصيل الذي تقوم عليه قضية الامة ، الا وهي قوميتها الخاصة ، اي طريقة عيشها الانساني ، اي قيمة كل البشر الذين يولدون في كنفها ، والسؤال الذي يتصدى لجوهر الانسان يتصدى لبذرته القومية ،لمكانه في معنى المصير ، مصير الوجود بكليته ، ومن هنا بدأ فاغنر.

ان الاسطورة القومية ، والشعر ، والموسيقى والعبقرية الفاغنرية ، هذه هي قصة المأساة المنبعثة من جديد على مسرح (معبد الفن الجرماني) في بيروت بألمانيا . المعبد الذي شيد بتصميم فاغنري ، واقيمت طقوسه وتراتيله ، وخلق كهانه ، بارادة فاغنر . والشك ، والضلال ، والارادة المنتصرة دائماً ، والله الانساني .. والحب الذي ينقذ كل شيء .. هذه هي الموضوعات الاساسية للسفينة ، الشبح ، تانهوزر ، لوهانغرين ، تريستان وايزولد . والفصول الاربعة الكبيرة لمأساة (خاتم نيبولينغ) واعظمها الاخيران ، سيغفريد وغروب الآلهة . واخيراً : فيستيفال .

كان اسلوب بيتهوفن في السمفونية التاسعة ، مبنياً على حشد الانغام ، بواسطة الطرق التي ابتدعها الفن عند بيتهوفن ، لكي يوضح كيف يخرج الانسان تدريجياً من المراحل السديمية الاولى للوجود المظلم الضائع ، ثم كيف يخرج من هذا الانسان ، الانسان البطل ذو الارادة الاولى في مصيره الحر .

واما فاغنر فقد اعد انقلاباً اساسياً لمفهوم الاوبرا ، التي يجب ان تأخذ شكل المأساة اليونانية الاولى ، مضافاً اليها محصول الحضارة الاوروبية كما هو متركز في العبقرية الجرمانية ، واعد انقلاباً لجميع السبل الهارمونية واللحنية الضيقة . وأدخل اسلوب (الخضم) في الاوركسترا . وكما تبرز على هذا الخضم العميق الرهيب الموجات الضخمة ، فان ابطال المآسي الفاغنرية تظهر لكل منهم نغمته الخاصة وتطفو على هدير الاوركسترا . وهذا النظام في التعبير الشامل العارم ، المخيف ، هو ما سمي بطريقة الـ (Zeitmotiv) فلكل موجه اصل في حركة الخضم كله ، كذلك لكل ممثل هذا الاصل في مطلق الاوركسترا . وكأن الانسان هنا يشد دائماً نحو ارومته في امته وانسانيته ، دون ان يفقد شخصيته الخاصة ، التي لا بد منها لابراز الاصول التي تحمل هي صورتها المنظورة ، والمتجلية في ارادة الحرية .

بيد ان الحرج الذي وقع فيه فاغنر في اواخر انتاجه ، هو الذي خلق ما يسمى بمشكلة فاغنر — نيتشه ، في بدء الفكر المعاصر .

لقد رأى نيتشه في فاغنر ، الذي انتج اوائل ذرواته الرائعة ، نبيه زارادشت . وفي الحقيقة كانت كل طلائع الفن الفاغنري تبشر بالمذهب النيتشوي ، بل انها لتلتحم مع موضوعاته الاساسية ، في الالحاح على قوة الانسان المتفوق،وعلى ايدلوجية الفرح الخلاق ، واللذة الديونوزوسية العارمة ، والقيمة الاولوية للانسان ولعالمه وارضه وآلامه وارادته .

ولكن خيبة كبرى المت بنيتشه ، حينما اخذ فاغنر يبتعد شيئاً فشيئاً عن ايجابية الانسان الاعلى الى صوفية الوهم الديني ، حتى انتهى به الامر الى

الخضوع – بافة نيتشه – الى خوفه ، وجبنه عن استنفاذ مصيره بقدرته الخاصة ، وعن اقتلاع فرحه بيده وحدها ، دون طلب اي مساعدة علوية لا يقرها نيتشه . ولقد صرخ اخيراً بوجهه : اجل انك عبقري العصر ، ولكن العصر ينهار ، فما انت إلا عبقري الانهيار .

ولم يدر نيتشه ان سيأتي موسيقي آخر له نفس النوعية المشابهة لنوعية العبقرية الفاغنرية ، تأخذ بتطوير مبادىء فاغنر نحو اهدافها الاصلية التي كان يجب ان تسير نحوها ، لو لم يقع فاغنر في نهايته ، ويسقط سقطته الشنيعة تلك . انه ريتشارد شتراوس ، صاحب (هكذا تكلم زارادشت) و (البعث والموت) مكبث ، دون جوان ، تيل المهزار ، دون كيشوت ، حياة بطل ، سمفونيا ويوستيكا ، سمفونية الالب ، واوبرا غونترام ، وسالوميه وغيرها .

تبنى اذن شتراوس الحقيقة النيتشوية ، في قصيدته السمفونية (هكذا تكلم زارادشت) . ففي هذا الانتاج – كما يبين رومان رولان صديقه المعجب به الى حد التأليه – التأليف حر ، غني بالعواطف الانسانية الخالصة . والمنهج الذي يتبعه شتراوس فيه لا يضيع نبرة في الزوائد او التفاصيل التافهة ، بل يخيم عليه نوع من ارادة التصميم الجبارة بدون هوادة . وفيه يؤكد شتراوس على حريته مجاهراً لنيتشه . فهو يريد ان يبرز مختلف مراحل التطور التي يجتازها فكر حر نحو مجده المنتصر . ونحن نرى في هذه القصيدة السمفونية ، مبدئياً ، ان الانسان مضطرباً امام لغز الطبيعة ، ساعياً لايجاد ملجأ في الايمان ، ليس له الا ان يتمرد على افكاره الروحية الاعتقادية فيقذف بنفسه في جنون الى بحران الاهواء ، حيث يتنازعه الارتواء والتقيؤ ، حتى يستنفد آخر اهوائه الموت الجبار العاصف ، مجرباً تارة العلم ثم يرمي به ، وبالغاً حدود قلق المعرفة . ويجد اخيراً خلاصه في الضحك ، سيد العالم ، وفي الرقص السعيد ، في دائرة العالم كله حيث تدخل جميع العواطف الانسانية : اعتقادات دينية ، رغبات لا تروى ، اهواء ، كراهية وفرح . « ارفعوا قلوبكم ، يا اخوتي ، عاليا ، عاليا جداً ! ولا تنسوا ايضاً افخاذكم ! – لقد باركت الضحك . فيا ايها البشر المتفوقون تعلموا الضحك – نيتشه : زارادشت » . ثم يتلاشى الرقص ، ويتبخر في الفضاء . ويختفي زارادشت وهو يرقص فوق العوالم . ولكنه لم يحل بالنسبة لبقية البشر لغز الكون . وتنتهي القصيدة عند هذه اللمعة المنيرة التي تميز زارادشت والتي تعاكس التساؤل الحزين الذي تختتم به القصيدة .

ليس من عمل موسيقي يقدم مثل هذا الفن في التعبير الموسيقي الفلسفي معا . ويبدو ان شتراوس قد انتجه بسهولة ويسر كأنه يقول بديهية عن نوعية انسانيته .

ولقد اختار شتراوس ، كما رأينا من عناوين اعماله ، نماذج من البشر ، كل بطل في معناه الخاص . ولا يتسع المجال لتحليل هذه الاعمال ، ونكتفي بما اوردناه فيما يتعلق بالبطل الحقيقي الذي يمثله شتراوس نفسه باعتباره وريثاً للفكر النيتشوي والاسلوب الفاغنري . ولعل الغرب لا يجد اليوم من يرنو اليه رنوه الى معلم كبير ، مثل شتراوس الذي افتقده العالم حوالي منتصف القرن الحالي .

لم يكن لشتراوس ان يعلن هذه الازمة الجبارة ، التي تأخذ برقاب الفكر المعاصر . والتي تسمى بأزمة وجود . فهو ما كان بعد ليستشعر ضمير العصر ، عصر ما بعد الحرب ، وما كان ليدري الى اين يمكن ان يصل ضحك زارادشت من الذين ما استطاعوا ان يرفعوا بقلوبهم حقاً ، ومن الذين افتقدتهم الارض والسماء معاً ، من الذين اهلكتهم اسطورة زارادشت ، لانها لم تؤكد لهم الا عبث الفكرة ، العقيدة ، العمل المشروع ، والامل التائه .

كان (برليوز) قد اهتدى حقاً الى اسلوب (الخضم) ، اسلوب الوحدة الجبارة ، اسلوب الدوامة المخيفة . وقد طبق افكاره الفلسفية على موسيقاه ، فقلب علومها وقواعدها ، واحدث ثورة في موسيقى فرنسا كالتي احدثها فاغنر . بل لقد قام الصراع قوياً شرساً ، فيما بعد ، على تنازع الاولوية لهذا الكشف بين شراح الموسيقى ، مندفعين بميول قومية . حتى حمل احد اولوية هذا الصراع (رومان رولان) الاديب الموسيقي الكبير . وهذا يثبت ان كشف فاغنر ، او نيتشه ، كان التعبير المباشر عن معنى المرحلة الحضارية التي وصل اليها العصر .

ولكن الاختلاف كان قوياً في الموضوع الذي طبق فيه اسلوب الـ Zeitmotiv بين فاغنر وبرليوز . فبينما الاول استطاع ان يبرز الضمير القومي الالماني في اعظم مشاكله الانسانية – في بدء تأليفه اثناء المرحلة النيتشوية – اذ جنح برليوز منذ البدء الى استعجال محصلة هذا التيار ، الى بلوغ النتائج التشاؤمية قبل معرفة المقدمات الايجابية المتجبرة .

وقبل ان ينحرف فاغنر الى صوفية المطلق الديني ، اي قبل ان يفر من المصير النيتشوي ، انحرف برليوز الى صوفية السحر الحزين ، السحر الذي افتقد حتى بهلوانيته ، وقبع بين ادواته وخرافاته ، يجتر صمت الليل الابدي ، بدون نار ، بدون دفء ، بدون حتى امل بالصبح ، الصبح البهلواني الاسطوري . وتلك هي السمفونية الوهمية ، والسمفونية الجنائزية fantastique et funebre ، اعظم انتاج للبطولة الصريمة في شرخ شبابها لقد سمي بحق كلا من فاغنر وبرليوز ، الصديقان العدوان اللذان يتزعمان مستقبل الموسيقى .

في كتاب برليوز عن التوزيع الآلي ، كشف عن جوانب صوتية ايحائية جديدة . وعن اجواء مجهولة ، اشتقها من جوه الوجودي نفسه ، وباطلقها على جو كل موسيقي من بعده . وصار هذا الكتاب عمدة التأليف العصري ، كأنه اللغة المشروعة الوحيدة للمشكلة الموسيقية واداتها التعبيري الحديث ، في سعيها لمحاذاة السوداوية الانسانية ، بل انها لتسبق اي فن آخر ، فتفضح في ظلالها السمراء الخفية ، بذور المأساة الجديدة في صميم الكيان الحضاري .

سبق اذن برليوز ، هذا التيار الفاغنري ، الذي بلغ ذروته عند

شتراوس ، فلم يعترف الا بالفصل الاخير من زارا . وكأنه تنبأ بنوعية وجودنا اليوم .

وكان التركيب بين النقيضين فاغنر النيتشوي ، وبرليوز الشهوبنهوري ينبثق مرة اخرى في موسيقي جديد هو (غوستاف ماللر) :

إنه لجدل غريب ، داخل موسيقاه ، يوجـد بين ذروات المتناقضات لمختلف الموضوعات والفن الرائع من وسائل اللحنية التي تصل هي نفسها إلى حد تهديم هـذه اللحنية . وحتى ان نمو التأليف الهارموني يعود فيحيي التأليف التقابلي Coutrepoint. وداخل التنفيذ الجموعي للاوركسترا الكبيرة تبرز مجموعات آلية صغيرة . وانها لواجدة من فضائل عبقرية غوستاف ماللر قدرته على ابراز امكانياته ، ليقارنها بغرور (برامز) ، الموسيقي الذي اعتبر نفسه نهاية رسالة بيتهوفن .

في موسيقى ماللر تمهد البساطة للعمق ، والوضوح للمعنى المطلق . ولعل من ابرز صفاته ، عنايته الكبرى بفردية كل آلة على حدة ، والجهـد التنفيذي الابداعي الذي يطلبه من العازف في انجـاز قسمه من التنفيذ الجماعي ، وكأنه عازف آحادي (Soliste) . مما اضفى على موسيقاه بشكل عام هذا الابراز والاحتفاء بالتفاصيل . والعناية بالتفاصيل اللونية ، بالايحاءات الصغيرة ، بالرموز الصوتية الحقيقية ، بالنبرات غير المباشرة . ساعد ماللر على انتخاب موضوعات تجسيدية جديدة كانت مقصورة على الشعر او الرسم والنحت خاصة . فهو يعنى بالمكان ، وتلك مهمة خارقـة بالنسبة للموسيقى ذات الوجود الزماني الخالص . والعناية بالمكان ، بابعاد الاشياء فيه ، بأشكالها ، بوصفاتها ، يوحي بالنظرة الواقعية الجميلة التي تريـد الكشف عن خصب الحياة ، لا كما يتخيلها حلم رومانسي او فكر تجريدي ، بل كما يحياها فنان ثمل بمجالات الوجود . ان (انشودة الارض) خصب لا حد له يريد ان يوازي خصب الارض حقاً ، عظمتها ، عواصفها ، برها وانسانها .. ومعناها المتناقض اخيراً . فالطبيعة من جهة تعبر عنها الجوقة ، والانسان محاور هذه الطبيعة الخالد ، ينشـده مغنيان : امرأة وشاب ، امرأة ذات صوت مظلل عميق كأنها الحياة ، (Contralto) وشاب طفح به الحب والبشر حتى صار له صوت اقرب الى صوت (الاوبرا) ، صوت (Ténor) .

ان ماللر يغلق طريق اليأس على الانسان ، الطريق الذي فتحـه نيتشه ، فهو عوضاً عن ان يطلب البطولات الخارقة الوهمية يلفت نظر الانسان الى جسده ، وجزئيات احاسيسه ، الى ارضه وعظمة روائعها ، من توافهها الى بدائعها . هنا اشياء يجب ان تشغل الانسان عن الافكار الكبرى . هنا عالم لم يمش به الانسان مطلقاً .. ارضه واحاسيسه الفردية الصغيرة ، ولونيات حياته وعاله .

والحق ان مثل هذا المجال الجديد من التمذهب بالحياة نفسها ، ألف مدرسة انبثقت مع القرن الجديد في الفن جميعه . من انطباعية جميلة شفافة باسمة ، وحيوية نضرة ثملة عند غولو واندريه جيد . لقد انتهى زارادشت في مرحلة الضحك فقط ، ولم يتجاوزها الى النهاية الشاكة المتجهمة . وهنا وجد ماللر مجاله الابداعي الخاص .

واما برامز ، الذي تجسم لديه الكمال الكلاسي ، فقد اصر على ان تكون موسيقاه خالصة للوحي الموسيقي وللتقاليد الموسيقية البحتـة . انها المطلق الصافي ، والتناسق المستمر ، والحركة الموقعة المنتظمة أبداً . فلا تأثير للتفاصيل ولا للجزئيات ، ولا بالتالي للواقع غير المعقول .

والحقيقة ان تجربة برامز ، الفريدة في بحران العصر الرومانسي ، وجدت تعبيرها الاشكالي الرائع عند موسيقي معاصر هو (ايفور سترافنزكي) سترافنزكي وحش الموسيقى في (عصفور النار ، وباتروشكا ، وتقديس الربيع) ينقلب منذ عام ١٩١٧ الى موسيقي منسجم خالص .

طلع هذا الموسيقي على العالم الفني منذ اواخر القرن الماضي ، بتآليف موسيقية لا عهد للموسيقى في تاريخها بمثلها عـلى الاطلاق . فالايقاعات الواضحة القاسية ، والاجواء البدائية ، والمواطف العارية عن كل تشذيب حضاري . خوف مادي ، غضب حيواني ، قوة صـارخة . واصوات الغاب ، ومفاجآت الطبيعة عند انسان فطري . والغريزة.. ارادة كل شيء ، والجنس الدامي .. كل ذلك بأساليب تخطت كل قواعد الانسجام والترخيم والتقابل والهارموني في التأليف . حتى بدا ان كل صوت لا يجمعه الى الصوت الذي يسبقه او يلحقه اي نظام . بل انه يتفجر هكذا بدون مبرر ، دون مقدمة ، ولاشيء بعده . ككل الاصوات الفطرية الخام .

ان هذه الفوضى ، او هذا العرض ككل شيء كما اتفق ، او هذا التشريد التصويري البدائي ، او هذا القذف باشياء الوجود ككوم مادية . هذه الموسيقى الفريدة كانت اصدق موسيقى عن النشوز وعدم النظـام والالتباس والصراع بدون هدف ، والازمة المزمنة التي امتازت بها حياة الحضارة المنهارة الاخيرة ، كما كشفها القرن الجديد .

لقد خاف سترافنزكي من موسيقاه في لحظة من لحظات التوتر المنخفض والامل الكاذب ، فارتد الى رجل تقليدي دفعة واحدة . واذا بموسيقى باخ تنبعث من جديد من مسارح الموسيقى في نيويورك .. المدينة المشكلة.. مشكلة تافهة ابداً ! حيث استقر سترافنزكي .

عزل سترافنزكي نفسه عن موسيقاه ، فعزل الموسيقى عن الانسان ،

وعاد بها الى فن القواعد ، وتناسى كل حياة واقعية ، على الموسيقى ان تحيلها الى اصواتها وايقاعاتها .

وفي الحق هذه الردة لا تفسر مطلقاً بانها رغبة بالنظام من جديد . ولكنها نهاية جودية لأعنف تجربة مرت في تلك الآثار الاولى الرائعة . ان سترافنزكي تجمّد ... هذا كل ما هنالك . او انه لشدة العزف انقطع وتره .

كان في الجهة الثانية من اوروبا ، في الشرق الثلجي ، يقوم نبي آخر للتصوف الانساني : تشايكوفسكي . ان هذا الموسيقي عاش في الحانه وكما انه لم يستطع ان يكون قدر حياته ، كذلك لم يمكنه ان يتغلب على نزعة موسيقاه الاصيلة نحو الغرق في مطلق العاطفة السادرة . ان تشايكوفسكي يملك شخصية بيتهوفن ، لو لم ينتصر بيتهوفن ، كما ان موسيقاه هي الحزن الاشكالي الذي يبقى على اشكاله دون حل .. الحل الذي كان يملكه دائماً بيتهوفن .

ستظل السمفونية السادسة (Potitique) النشيد الانساني ، للعذاب العبقري ، النشيد الذي ترنه على نفسها طائفة كبرى من البشر المعاصرين . فلا بد من سمفونية لليأس ، للصراع الفاشل ، للموت الاحمر ، للحلم الفردي الاسيان ، للذاتية المريضة . لكل عصر . وتشايكوفسكي هو هذه السمفونية السادسة . التي ليس مثلها ما يروي الجوع الى الليل والاسى والصمت والتأمل النيرفاني .

ولكن سيبليوس تركزت لديه في الحقيقة كل اطراف المشكلة الحاضرة فكان ينبغي ان يوجد تركيب كبير للاتجاه الشعبي ، للقومية الانسانية ، للموسيقى المجردة ، للموسيقى الفلسفية المتشككة ، للموسيقى الخالصة ، والموسيقى الوحشية القاسية .

وهكذا صبت في تآليفه كل الموضوعات الجديدة ، التي تعهدت كل واحدة منها مدرسة كاملة .

واندفع هذا التركيب ، ولم يزل بعد فطرياً عاطفياً غير مستقر تماماً ، في السمفونية الاولى لسيبليوس . فالتحمت الالحان ضمن تراكيب كثيفة وهارموني اشعاعية محمومة . وبرز الاسلوب الفاغنري ، اسلوب الخضم ، غير ان الخضم هنا قد اتخذ له اعمق نقطة في الوجود السمفوني ، في ارضية الغنائية ، وظل هناك قابعاً ، كالمجهول تطفو على وجهه بعض الاثارات الصغيرة ثم تذبل فيه وتتلاشى . وجاءت السمفونية الثانية تركز عناصر الاولى ، وتجعلها اقرب الى المعقولية التأليفية . وتتابعت بعدها اعماله الرائعة . وقد برز اتجاهه الخصب العميق في قصائده السمفونية العديدة التي اشبعت ميله الى الاغراب والابداع المنطلق ، والتشخيص الممتاز ، بعيداً عن جو السمفوني المجرد .

***

الموسيقى اليوم ، قد وصلت الى مرحلة من التمرد والثورة على قواعدها يشابه الثورة في جميع الفنون الاخرى . وهذا ما لا يسمح قط بانشاء المدارس ، ومذهبة الطرق . ففي كل يوم مفاجأة . ووراء كل وتر صدفة وطرفة ، لا تلبث ان تأخذ مكانها في هذا الاختلاط الجبار الاسود المتلاطم ... القرن العشرين . ان موسيقياً مثل (اونيغر) استفزته الانفجارات الصاخبة التي تحدثها موسيقى اللاتوافق ، فوجد لها موضوعات لم تخطر ببال موسيقي سابق . لقد صور افجع لعبة يتحلل فيها الانسان من كل قاعدة ، لينبت كل ما لديه من قوى مادية قاسية ... لعبة (الركبي Rugby) الشهيرة ، والتي تروي ظمأ الجمهور الى كل اشكال العنف والفوضى .

هذه القطعة رمز للموسيقى الطبيعية عندما تريد ان تعكس اصالة انسانية مجسمة .

ومدرسة اللاتوافق هذه تجد لها زعماء كثيرين قبل شوينبرغ مثلا . وهو معتدل اذا ما قيس الى بعض موسيقي الجاز مما صدرته اميركا مثل (غيرشوين Guershwin) في (كونشرتو البيانو) الشهير الذي حاول ان يجمع فيه كل صخب المدينة من خلال حلم زنجي بدائي .

لقد التحمت الموسيقى الغربية الراقية بموسيقى الجاز بامريكا . واقحمت الاولى بايقاعات والحان مختصرة وتراكيب صوتية جديدة ، وانواع من الايقاع .. عليه اللون الاسود والفطرية العاطفية والفكر المظلم ، يجد كل ظلاله وبقعه . ان مأساة الحضارة الاميركية تبرزها المشكلة الزنجية في موسيقى الجاز . حتى ليمكن ان يقال ان فن امريكا هو هذه الآلام السوداء السطحية .

وفي امريكا الجنوبية ابتداء من المكسيك ، قامت محاولات عديدة للمزج بين الروح الهندية والروح العربية والشكل الاوروبي . فأتت موسيقى غريبة ثارت على تقاليد جميع العناصر التي صبت فيها .

***

من هذا التخطيط الشامل يمكن ان نأخذ فكرة عن ازمة التعبير في الموسيقى . هذه الازمة التي شاركت فيها جميع الفنون ، واصبحت اكثر من حادثة فنية . بل انها حادث انساني وجودي يبرز مدى الصراع الداخلي في سبيل اهداف لا توجد ، ومعقولية نشدت حتى في اللامعقولية ، وانسجام طلب في غير الانسجام .

ان التمرد هو طابع عصرنا ، والموسيقى هي هذا التمرد ، فهل من العجيب ان تكون اقرب الفنون الى التعبير عن انسان عصرنا المجنون بمشكلاته .. كالنسر الجريح الذي يأكل احشاءه ..

دمشق — مطاع صفدي

اتجاهات الفن المصري المعاصر

بقلم : بدر الدين ابو غازي

لا نكاد نتصدى للحديث عن فنون مصر المعاصرة حتى تلوح لنا اثار ماضيها قريبة منا رغم ابعاد الزمن كما تتداخل الاهرام ومآذن القلعة في رؤيانا رغم ابعاد المكان فما زال هذا الماضي الفني الشامخ يحيا بيننا بتقاليده ومعالمه وما زال يؤثر في اتجاهات الفن المعاصر. ولا بـد لنا لكي ندرك موقف الفنان المصري من ان نراجع هذا التاريخ الذي يحوطه ويعيش في اعماقه ...

فلم يعرف التاريخ بلداً كمصر عاشت على ضفافه مثل هـذه الحضارة الفنية المتتابعة الحلقات بتراثها المتعدد الالوان ولم تقم الفنون التشكيلية في الماضي بدور كهذا الذي قامت به في مصر القديمة ...

ولقد كانت هذه الفنون ابرز مقومات حضارة مصر ارتبطت منذ البدء بعقائدها الدينية التي شكلت اساليبها ومضمونها فتمثلت الصورة الغالية للفن القديم في شكل هذه المباني المتينة الشامخة تلتقي فيها آثار النحت والتصوير والزخرفة لتحقيق هذا الغرض الذي سيطر عـلى الفنان المصري ... الانتصار على الموت ...

فالفنان القديم كان يحس بان الموت حدث لا يصح ان يؤثر او يبطل استمرار الحياة وخلودها، فوجه فنه لخدمة احساسه وعاش الفن المصري ونما في ظل هذه الفكرة التي استحوذت عليه ، وشكلت صوره .

وبينما عرف الاغريق الفن للجمال والشكل فان مصر لم تعرف الفن الا كمعبر بين الموت والخلود ووسيلة لغرض كبير ساهمت كل صور الفن التشكيلي في خدمته .. حتى الزخارف في العمارة المصرية لها تعبيرها الخاص واتصالها المباشر بهذا الغرض، وحتى الكتابة فانها لا تنفصل في مصر كما كانت في الاغريق عن الفنون التشكيلية وانما تندمج معها وتسام الى جانبها في تحقيق الفكرة الشاملة التي وجه نحوها الفن .

ورغم ما يلوح لنا من وحدة الفن المصري وثبات صوره .. ورغم ولع المصريين في تعبيرهم الفني بالنظام والقاعدة الا ان واقع الامر ان الفن في مصر القديمة لم يثبت على نمط واحد ولقد لاحظت المـدارس المختلفة خصائصها التعبيرية داخل هذا الاطار العام منـذ الاسرات الاولى حتى العصر الصاوي .

ولئن كان النحت قد ظل « قلعة الفن المصري الحديث » كما قال ريكى الا ان التصوير ايضاً كان تراثاً عريقاً ابدعته مصر واخرجت روائعه قبل ان يعرفه الاغريق بستة آلاف عام كما قال بلين القديم .

وظلت هذه الفنون جميعـاً محتفظة بطابع شخصيتها حتى غزا البطالمة والرومان مصر فعرفت مصر وجها اخر من الفن يستمد مصـادره من المنبع الاغريقي .. وهجعت بعد ذلك وفي اعماقها ماض عظيم حتى عادت لتولد من جديد على يد الفنان القبطي باسلوبه وطابعه الخاص. ثم يأتي الفن الاسلامي ليضيف الى حضارة مصر الفنية تراثاً آخر من العمارة والزخرفة والنحت التجريدي المستتر وراء الكنايات الزخرفية .

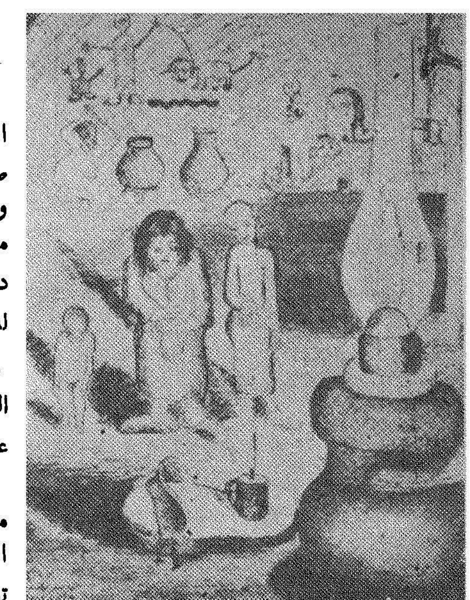
وعاشت مصر بعد عصرها الاسلامي حقبة من الصمت .. ولكن هل صمتت مصر حقاً وهل تلاشى تعبيرها الفني ؟ لقد صمت الفن المصري بتقاليده التاريخية الخاصة ولكن قوى الابداع في روح الشعب لم تكف عن التعبير. كانت كذلك في مصر القديمة فظهر الفن الشعبي الى جانب الفن الرسمي واتاح للتعبير الفني الحرية والانطلاق، وظل للشعب فنه وتعبيره فيما تلا ذلك مـن العصور ... وعندما صمت التاريخ الفني بمراحله الرسميـة بقي الفن الشعبي طليقاً يسجل احاسيس الناس في اواني الفخار وعلى واجهات البيوت وفي عرائس المولد ويمارس في حياة المجتمع وظيفة مباشرة بغض النظر عن قيمته الفنية .

وفيما عدا الفنون الشعبية فان مصر لم تجد العون على امتداد تقاليدها القديمة او ابتداع تقاليد جديدة حتى بدأ الفنانون المستشرقون دورهم منذ عصر محمد علي وجاءوا يعالجون صور مصر باسلوب يحمل مخلفات الاكاديزم وخيال يحلق في ضباب البخور والطنافس والمشربيات، وبهذا الاسلوب بدأت تظهر صور مناظر النيل والاهرام والقلعة وقبور الخلفاء وآثـار مصر القديمة .

وعلى يد هؤلاء المستشرقين بدأت تعاليم فن التصوير تنتقل الى المصريين حين بدأ عصر النهضة واخذت حاجتهم الى التعبير الفني تتمثـل مرة اخرى ... وكذلك كان الامر بالنسبة لفن النحت فهو منذ توارى في العصر الاسلامي لم تذكره مصر الا حين بدأت حركة الكشوف الاثرية واخذت رمال مصر تبعث كل يوم اثراً من آثارها ليستقر في متحف بولاق او يتسرب الى اوروبا حيث تتلقاه متاحف اللوفر وبرلين ولندن وتورين وغيرها . ولكن حركة البعث الاثري لم تؤثر في بعث فن النحت الى ان بدأت مصر دروسها الاولى في هذا الفن على اساس التعاليم الاكاديمية ... وكانت مدرسة الفنون الجميلة التي اسسها الامير يوسف كمال سنة ١٩٠٨ هي مستقر الدراسة الفنية كما كانت الجامعة المصرية القديمة التي انشئت في نفس الوقت مستقر الدراسة الادبية والفلسفية .

امرأة من اسوان – حامد عبدالله





مصباح الظلمات — لحامد ندا

وكانت رسالة الجيل الاول شاقة فالارض امامه صلبة .. وعليه بسبب انقطاع وصل التجارب الفنية بين مصر وماضيها ان يتابع دراسات اساتذته وكانا تحمل له تجارب دخيلة على مصر وتحمل معها تقاليد اوروبا الفنية بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر .

ومضت الحركة الفنية متأثرة في البدء بالتيار الاوروبي ملتزمة اساليب تعبيره . وحين كان الادب المصري الحديث قد ارسى دعائمه الاولى على يدي المويلحي والمرصفي ومحمد تيمور وحافظ وشوقي واسماعيل صبري ومطران كان الفن لا يزال في تجاربه المدرسية الاولى ..

وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وكانت عميقة الاثر في وعي المصريين بمقومات مصريتهم وبدأت في اعقابها حركة بعث مصري .. وفي هذه الاثناء كان الجيل الاول من الفنانين ما زال يستكمل تجربته الفنية في مصر واوروبا واذا البوادر الاولى لمصرية التعبير في الفن تتجلى على يدي محمود مختار حين اعد وهو في باريس مشروع تمثال نهضة مصر فحقق بتمثاله الانسجام الباهر بين الحياة القومية والاثر الفني واختصر فيه النهضة ... بعث القديم وتمثل التيارات الجديدة الوافدة من الغرب ..

وحول هذا المعنى دار فن مختار فمثل مصر في عالم النحت . وبعد أن كان الفن في مصر القديمة ضرورة دينية تحول على يديه الى ضرورة قومية ارتبطت بحياة المجتمع . وفي اعمال مختار اروع استمرار لتراث مصر الفني في النحت .

اما جيل المصورين فلم يستطيع أن يربط بين انتاجه وبين التراث القديم ... كانت النظرة الغربية للفن قد استغرقته يؤكدها وسائط تعبيره التي ربطته بمدارس الغرب : فاللوحة الزيتية ليست تراثاً مصرياً وكذلك الالوان المائية والوان الباستيل ومن هنا ظل المصور المصري مرتبطاً بالغرب في حين كانت الحركة الفنية في اوربا تسعى الى الشرق وتحاول الالتقاء به كما يتضح من اعمال جوجان وماتيس وبيكاسو وبول كلي . ولكن الفنانين المصريين كانوا بمنأى عن هذه التيارات ... كان ثمة حجاب ثقيل يفصلهم عن ماضيهم وحجاب آخر يفصلهم عن الحاضر القريب من شواطئهم ... كانوا لا يرون ما بعد الفن الاكاديمي حتى التأثرية التي كانت قد ختمت معاركها حينئذ لم يبلغهم تيارها .

وعلى هذا النحو خرج محمد حسن بفن اكاديمي يحمل براعة الاداء والتمكن من التعاليم المدرسية في اللون والخط والتكوين وتمثلت المصرية عنده في اختيار الموضوع ... اجواء ووجوه مصرية عولجت باساليب ايطالية .

وظل احمد صبري في دائرة هذه الدراسات ولكنه مزج بين التقاليد الفرنسية والايطالية وتجلت مصريته في اختيار الالوان وفي سمات النبل والهدوء والاستقرار التي تميزت بها اعماله . وله في فن صور الاشخاص اثار بارعة .

ومضى يوسف كامل خطوة اخرى حيث اتخذ الريف المصري موضوعاً لفنه واتخذ النظرة التأثرية اسلوباً لتعبيره بينما كان راغب عياد اكثر خريجي المدرسة القديمة جرأة في التحرر من التعاليم المدرسية حطمها كما حطم المازني ادب المقامات ونزل باسلوبه المتحرر الى ميادين الحياة الشعبية .. المقاهي والاسواق والافراح والموالد والزار ..

والى جانب هذا الجيل الفني الاول الذي اخرجته مدرسة الفنون الجميلة كان هناك رجلان تشابهت ظروفهما من حيث المولد والنشأة وطريقة دراسة الفن ... كلاهما ولد في الاسكندرية وكلاهما درس القانون ومارس وظائفه ، لكن هواية الفن استحوذت عليهما فاتجها الى دراسته وعادا ليقدم محمود سعيد صورة اخرى لمصر ... مصر كما تجلت له خلال احاسيسه وعبر نفسه في اسلوب متين الاداء قوي التكوين جمع بين صياغة كبار اساتذة الفن وبين الصياغة المصرية القديمة ... والى جانبه قدم ناجي صورة اخرى عن طريق ادماج من التصوير الاوروبي مع المقومات المصرية التي اهتدى اليها من نظره الى الجو المصري والآثار القديمة .

والى جانب هذا الجيل المصري الاصيل فنانان من أصل غير مصري وان عاشا في مصر وانتسبا اليها وتأثر بها هما جورج صباغ وآمي نمر ... اما « جورج صباغ » فقد استهوته مناظر اسوان وأنوار مصر وصور البحر وسجل من هذا كله صوراً جمعت بين قوة الرسم وتناسق الالوان ببراعة ومقدرة الاساتذة .... اما آمي نمر فقد استلهمت بلاد النوبة واتجهت الى الطبيعة الصامتة

ظل القباب — لحامد ندا



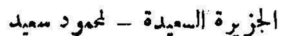
فصورت الفاكهة والعظام بطريقة يشعّ منها احساس عميق فيه قوة ونبل .

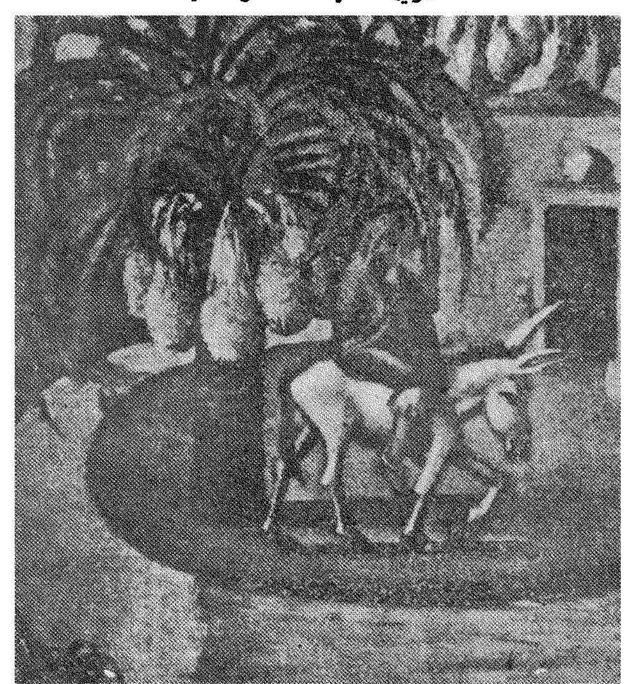
واذا تطلعنا على البعد الى هذا الجيل الاول الذي ساهم في اقامة صورة مصر نرى ثمة اختلافات بينهم في اسلوب الاداء وفي مضمون فنهم . فبينما صعد ناجي الى « الجبل » انحدر يوسف كامل الى « السهل » يصوره ويستلهمه ، وتطلع صباغ الى « البحر » ، في حين عاش محمود سعيد يصور « المرأة » بنت البلد تلك التي رآها تخطر في احياء الاسكندرية ، واتجه راغب عياد الى « الحيوان » الى الجاموس والبقر والجمال والخيل وأخرج منها صوراً رائعة ، في حين تميز احمد صبري بصور « الاشخاص » ، وتميزت آمي نمر بالطبيعة الصامتة ، واتجه مختار الى « الفلاحة » فرسم عن طريقها صورة كاملة للبيئة .

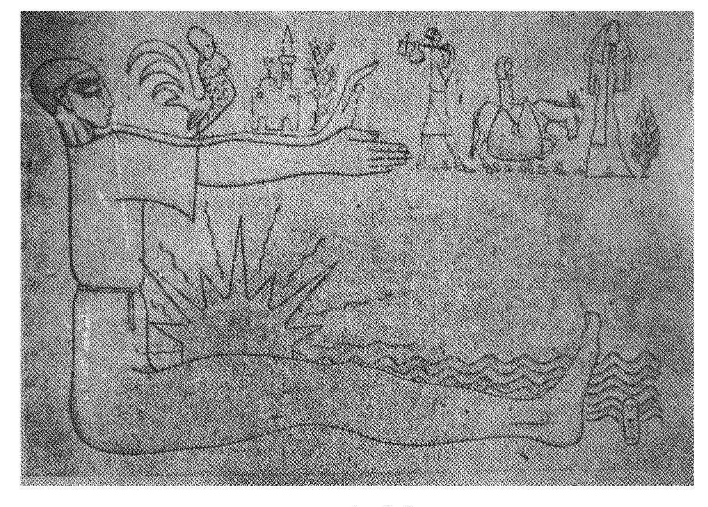
وبينما كان هذا الجيل الاول ماضياً في جهاده كان جيل ثانٍ يستقبل مرحلة التكوين ويتطلع الى اعمال سابقيه .

اما ممثلو هذا الجيل فقد تأثروا بطريقة او بأخرى بالتقاليد الفنية التي اقامها مختار ورسم بها مصير فن النحت وان اختلفت شخصياتهم وطرائقهم فبينما ترى عند احمد عثمان اثر التقاء الدراسات الاجنبية مع الروح المصري وتلمح في اعماله صورة اخرى لمصر نرى منصور فرح وقد تأثر على نحو ما ببعض اعمال النحاتين الانكليز غير انهما يلتقيان بعد هذا في الكثير فكلاهما يجنح الى الزخرفة في فنه وكلاهما تأثر باقامته في اسوان وكلاهما يقيم للتكوين والاداء الفني اعتباراً هاماً واعمالهما المشتركة في محطة سراي القبة وحدائق الحيوان الى جانب اثارهما الفردية تضعهما في طليعة الجيل الفني الثاني .

اما ابراهيم جابر فقد تتلمذ في شبابه على لاندوفسكي ثم عاد الى مصر


الجزيرة السعيدة — لمحمود سعيد





الفجر — لجمال الدين السجيني

واتصل عمله بالمتحف المصري فاستهواه اسلوب مصر القديمة وراح يحذو حذوه متأثراً برسالة مختار مستمداً من وصيته الفنية لنفسه ... ولم يستمتع لعثمان دسوقي ان يعيش طويلاً بعد ان وضع في الطريق معالم فنه الاولى .

وكان عبد القادر رزق اكثر النحاتين قربا من مختار ... وتماثيله « مع الماضي » و « الفلاحة » هي ذكرى صامتة لحياته في ظل فنه . كما ان براعته في تماثيل الاشخاص تدل على فنان قدير متمكن .

الى جانب هؤلاء يقف مصطفى نجيب الذي عاش متأثراً بدراساته الفرنسية فاخرج في شبابه فنا لا يندرج تحت طراز معين ثم صمت ازميله لحظة وعاد مرة اخرى لاعداد تمثال الجندي المجهول . ففاز بجائزة مختار للنحت ثم انتقل الى مشروعات تماثيل الميدان العام .

وتردد مصطفى متولي بين نهج مختار ونهج اساتذته في ايطاليا واخرج اعمالاً ناجحة في شبابه .

اما جيل المصورين الثاني فيزيد عن جيل النحاتين عدداً ولكنه جيل جماعة حذقوا اصول الصياغة الفنية وتأثروا بدراسات محمد حسن الاكاديمية وبتعاليم احمد صبري وبفن يوسف كامل اكثر مما تأثروا بشخصية سعيد وناجي وعياد . وهم قدموا لمصر صورة تستند الى اصول الدراسات الفنية وان لم يمضوا في طريق التحرر والفردية .

ومن ابرز رجال هذا الجيل احمد احمد يوسف وعزت مصطفى وصدقي الجباخنجي وصالح الشيتي وعلي الديب



المظاهرة – لتحية حليم

والحسين فوزي والمرحوم لبيب تادرس والمرحوم عبد الغني قدري وصلاح طاهر . غير ان بعض افراد هذا الجيل نضوا عن انفسهم التقيد بالدراسة الاكاديمية واخذوا ينشدون طريق التحرر. وبينما وفق البعض فان بعضاً آخر قد اخطأه التوفيق ،فاحمد لطفي عاد بعد فترة صمت فنسي ما درسه واخذ يحاول ان يرسم على نهج فان جوغ ،وحسين بيكار بدأ تلميذاً صريحاً لاحمد صبري ولكنه مضى في طريقه الشخصي منذ سنوات. ووفق في اخرج اعمال ناجحة. وحسين يوسف امين استهوته الدراسات النفسية والنظريات التي اثرت في اتجاهات الفن المعاصر واعتنقها وتزعم جماعة جديدة في مصر هي جماعة الفن المعاصر، في حين بدأ عبد السلام الشريف متحرراً من القيود وانتهج في الفن نهجاً جديداً اذ لجأ الى التعبير عن احاسيسه عن طريق صناعة فنية اصيلة في مصر ... هي صناعة « الخيمية » وعن طريقها عالج صوراً مصرية في مضمونها مصرية في بساطة تكوينها وروعة خطوطها .

وابرز هذا الجيل فناناً آخر هو سعيد الصدر شخصية متعددة المواهب عالجت النحت والتصوير وبرزت في فن الخزف فجعلت لمنتجات هذا الفن مظهراً قومياً وحققت في هذا الميدان نتائج باهرة ... والى جانب هذا برز الصدر المصور فناناً متمكناً ، مفرد الشخصية وله اعمال فذة منها لوحة « السطح » التي ستظل اثراً هاماً بين آثار الفن المصري المعاصر .

وظهر حسين بدوي بطريقة جديدة في الصياغة الفنية اضفت على الموضوعات التي استوحاها من افراح الشعب واحزانه جواً شاعرياً .

وطلع نحميا سعيد في ختام هذا الجيل الثاني ولكنه ذوى وارتحل. ولو اتيح له الاجل لكان احد مفاخر المدرسة المصرية المعاصرة .

خلال هذا الجيل الثاني كان جيل آخر يتكون ويحاول اللحاق بسابقيه . وقد اتسم كثير من اعمال هذا الجيل بالخروج على التقاليد المرسومة وانطبع بطابع الثورة وتأثر بتيار الثقافة الحديثة التي سادت الفن الاوروبي فحور اتجاهه وغير نهجه منذ مطلع هذا القرن ... جدد بعض هؤلاء عن روية ووعي مثل حامد عبد الله الذي يعد من اهم دعائم هذا الجيل الثالث ... مصور قد استطاع بعد دراسة عميقة للطبيعة المصرية ونظرة باحثة في اصول الفن الفرعوني ان يجدد ويبتكر في الصياغة الفنية وان يخرج بفن يحمل طابع المتانة والاستقرار والدوام، تلك الاصول الخالدة لمصر القديمة ويحمل معها نظرات جديدة من بحثه الشخصي عبر النور والظل والتكوين .

والى جانب حامد عبد الله سيف وأدهم وانلي اللذين مضيا على نهج مذهب الفنانين الضواري وابرزا الحاناً جديدة من خلال الخطوط والالوان ومازال يرتجى منهما الكثير للفن المصري المعاصر .



هيله ... هيله ... – لانجي افلاطون

ومن نفس هذا الجيل مضى البعض مثل سعد الخادم وعز الدين حمودة ونظير خليل ومحمد صبري وسيد عبد الرسول وخالد درويش في محاولة تجديد القيم التصويرية ومناهج البحث الفني .

غير ان هذا التجديد في الصياغة الفنية صحبه ثورة اخرى على المذاهب الفنية القائمة وعلى مضمون الفن نفسه . ثورة جاءت امتداداً لتلك النزعات الجديدة التي سادت اوروبا بعد الحرب وتقليداً لها ... تقليداً لتلك المحاولة القائمة على ان يأخذ الفن مكان الدين في الدراما الانسانية وصدى لهذا القلق الذي يسود حياتنا الحديثة ومحاولة لتسجيل هذا الصراع الذي يضطرب في عقولنا الباطنة .. عن هذا كله انبعث مذهب « السيرياليزم » في اوروبا ووجد له هنا دعاة ومقلدين . بين هؤلاء ظهرت اسماء كثيرة مثل التلمساني ورمسيس يونان وصبحي البكري وفواد كامل . وفي حين اكتفى البعض بالرموز الباطنة المجردة عمد آخرون الى الفنون الفطرية كالفن الزنجي يستمدون منه وسائل التعبير الباطني ... وامتدادا لهذه النزعة ظهرت محاولة اخرى لتصوير باطن الحياة الشعبية وتفسيرها وفق رموز ونظريات نفسية ... ومن اصحاب هذه المحاولات سمير رافع وعبد الهادي الجزار وابراهيم مسعودة وحامد ندا وما زالت اتجاهات هؤلاء تخضع للتحول والتغيير وتنصهر مواهبهم في بوتقة التيارات المعاصرة المضطربة .

اما النحت فلم يمض على هذا النهج ولم يتأثر كثيراً كما تأثر بعض مصوري الجيل الثالث بهذه التيارات ... برز في هذا الجيل الثالث فتحي محمود الذي مضى في بدايته على نهج مختار والتقى في فنه اسلوب مختار بتقليد صياغة انطوان بوربيل وما لبث ان ارتفع من الاعمال الصغيرة الى تمثال الميدان . على ان من اكثر ابناء هذا الجيل الثالث استيعابا للاصول الفنية وتمكنا من طريقة الاداء هو محمود موسى .

وبرز في هذا الجيل الثالث جمال السجيني الذي بدأ كلاسيكياً ثم سافر الى باريس وعاد بعد سنوات احاط فيها بتيارات الفن الحديث . عاد يجاهد في البحث عن نفسه بين العوامل الفنية المختلفة التي مر بها وبين وسائل التعبير الفني التي درسها .. النحت والتصوير والحفر على النحاس . وما زال السجيني يمارس هذه الفنون الثلاثة غير ان اصالته الفنية تجلت في بعض اعمال الحفر على النحاس بصورة باهرة .

واخذت المرأة المصرية دورها ايضاً في قصة الفن المعاصر وقد تميزت اعمال طلائع الفنانات بالحرص على الدراسات الاكاديمية وبرقة في الاداء الفني . ظهرت في اعمال السيدة سميحة حسين والسيدة زينب عبدة وكوكب يوسف . ثم تفردت مرجريت نخله باسلوب فني خاص تأثرت فيه ببعض الاساتذة الفرنسيين مثل مانيه ولكنها فنانة صادقة امينة لنفسها اخرجت اعمالا فذة ولها لوحات بارزة بين اثار فن مصر المعاصرة . وجاءت تحية حليم تحقق بفنها توازناً فذاً بين الشاعرية والاحساس والنظرة وبين متانة الاداء الفني . وقد حققت بمعرضها الذي اقامته في لندن نجاحاً فذاً وما زالت توالي دراستها الفنية مع زوجها الفنان حامد عبد الله .

وظهر جيل ثالث من الفنانات خرج عما القي اليه من دروس وراح يبحث في الاساليب الفنية عن وسائل جديدة للتعبير .. ظهرت جاذبية سري متأثرة باسلوبها بفن جوجان وماتيس والنقوش المصرية القديمة وهي ماضية في الطريق وما زال يرجى منها الكثير ، وبرزت اعمال زينب عبد الحميد ومفيده شعبان حاملة رغبة التحرر من الدراسات التقليدية .

خلال هذه الحقبة القصيرة التي لم تبلغ ، بعد ، نصف قرن سطر الفن المصري المعاصر قصة باهرة استوعبت عديداً من الاتجاهات ، وما زالت ماضية صوب المثل الفني الاعلى وهذا يحدو الى الامل في مستقبلها القريب ما دامت سائرة على هذا النهج فان الارض المصرية تطوي في اعماقها قيما فنية كثيرة ما زالت في حاجة الى ايدينا تنفض عنها تراب السنين وتعيدها الى النور من جديد .

وسنعود بعد هذه النظرة التخطيطية الشاملة لنقف عند اهم شخصيات الفن المصري المعاصر واوضح اتجاهاته لنردها الى اصولها ونتابعها في تطورها ونحدد مكانها في الحركة المعاصرة ...

بدر الدين ابو غازي

١١٧

السينما والمسرح في ايطاليا

السينما

استعادت السينما الايطالية ، عقب هزة الحرب التي شلت البلاد ، نشاطها في ظروف سيئة جداً ، فقد كانت معظم الستوديوهات مهدمة او محرومة من آلاتها ، وكانت شركات الانتاج القديمة قد اختفت او كفت عن اعمالها وكانت الاطارات الفنية والتكنيكية قد تناثرت .. ومع ذلك ، وبالرغم من الصعوبات الشديدة التي كانت منتصبة في الطريق ، تابعت السينما الايطالية جهدها للنهوض من جديد ، مستمدة طاقات جديدة من جو الحرية الذي انتشر عقب الصراع العالمي ،ومستلهمة موضوعاتها من الواقع المباشر الذي عاشه الشعب الايطالي بصورة مؤلمة ابعد حدود الالم .

واذ كانت السينما الايطالية متعطشة الى الحقيقة ، فقد اخذت تتكلم لغة مبتكرة وغير منتظرة ، ومن خصائصها ان تعبر عن احاسيس جديدة ترتعش بحقائق جديدة ؛ ولهذا حملت السينما الى الشاشة بعض المظاهر الخاصة التي تميزت بها الحياة الايطالية ومجتمع ما بعد الحرب . لقد ولد اسلوب سينمائي جديد ، دعي بـ « الواقعية الجديدة » ، وهو يعود في اصله الى خير الرواة والمؤرخين الايطاليين . بينما هو يستمد مفاهيمه الجمالية من المفهوم الادبي للمدرسة الواقعية Vérisme .

والواقع ان افلاماً رائعة امثال « روما مدينة مفتوحة » و « بايزا » من اخراج روبرتو روسليني Rossellini، و « سيكوسيا » و « سارق الدراجة » من اخراج فيتوريو دو سيكا ، وهي افلام ذات اسلوب مجرد لا تصنع فيه ، افلام محملة بطاقة ايحاء دراماتية صادرة عن تعلق المخرجين بالواقع اليومي - ان مثل هذه الافلام ،تبشر بمولد تعبيرية سينمائية جديدة في لغة قاسية ومباشرة ، وتجدر الاشارة هنا الى فلمين آخرين تميزا بنبل روحها وقيمة لغتهما التكنيكية ، وهما « يوم » في الحياة من اخراج السندرو بلازيتي Blasitti و « العيش بسلام » للويجي زامبا Zampa وقد عمد روسليني في الافلام التي اخرجها بعد ذلك (« المانيا في السنة صفر » و « المعجزة » و « سترومبولي » وسواها) الى ادخال روح دينية في الواقعية الجديدة ، في حين ان افلام دوسيكا التي اخرجها بالاشتراك مع سيزار زافاتيني Zafattini (كفيلم « معجزة في ميلانو ») قد فتحت الباب لانتقادات اجتماعية حافلة ، ومع ذلك ، فينبغي اعتبار هذه الاثار ، من الوجهة التكنيكية والفنية ، في مستوى رفيع .

وابتداء من ١٩٤٨ خرج عدد من الافلام الواقعية الجديدة ، اعادت السينما الايطالية الى تقاليد اقليمية بحتة ، بالرغم من انها لم تكف عن الانتقادات الاجتماعية . ونذكر من هذه الافلام « الارض تهتز » للوشينو فيسكونتي Visconti و « تحت سماء روما » و« بريمافيرا » و « فلسان من الامل » من اخراج ريناتو كاستيلاني Castelani و «باسم القانون » و « طريق الامل » ، من اخراج بيانرو جرمي Germi و« مطحنة بو» لالبرتو لاتوادا Latuada و « الرز المر » و « دقت الساعة الحادية عشرة » لغيسبب دوسانتيس De Santis .

على ان هناك بعض المخرجين الذين تجاوزوا قواعد الواقعية الجديدة،الاجتماعية والجمالية ، واخذوا يستلهمون نزعة خيالية او انسانية ليحققوا آثاراً مختلفة عن الاثار المذكورة بالمضمون والاسلوب ، ولكنها تتكشف كلها عن مزايا كبيرة . ومن هذه الافلام « فتاة المستنقعات » لاوغستو جنينا A. Genina و « الجانين المحترمة » و « سنوات صعبة » و « قضية في المدينة » للويجي زامبا و « آن » و « المعطف » للاتوادا ، و « اسرة فيتوليني » لفردريكوفليني F. Fillini ، و « فتيات ساحة اسبانيا » للوشيانو اير L. Emmer و « الشمس في العيون » لانطونيوبياترنجلي A. Piaterangéli و « خبز وحب ورغائب » للويجي كومانسيني L. Comencini وفي حقل الالوان ، انتجت السينما الايطالية ايضاً افلاماً

آنا بييرانجلي



ذات اسلوب رفيع ومبتكر مثل « سحر اخضر » لنابوليتانو Napolitano و « مهرجان عجيب » لجيانيني Giannini .

ان السينما الايطالية ، لم تكشف الستار ، بعد الحرب ، عن مخرجين جدد فحسب ، بل هي قد اظهرت عدداً كبيراً من الممثلين والممثلات الجدد ومن هؤلاء انا مانياني ، وجينا لولو بريجيدا ، وانا بيرنجلي ، والنيانورا روسي دراغو . وسيلفانا مانغانو ، وانا ماريا فيريرو وصوفـيا لورن . وبين الممثلين الدو فابريزي ، وفولكو لولي ، وغبريـل فرزيتي ، وراف فالون ، واماديو نازاري وماسيمو جيروتي ، وعدد من ممثلي المسـارح (الاخوان فيليبو ، وجنو سيرفي ، ومرسيلو ماستروجـاني ، وفيتوريو غاسمان) .

وقد كان انتاج الافلام عام ١٩٤٨ يبلغ ٥٤ فيلما كبيراً ، وارتفع عام ١٩٥٣ الى ١٤٠ ، اما اليوم فهو في حدود ١٦٠ . وتأتي ايطاليا في هذا الانتاج بعد الولايات المتحدة (٣٦٥) وقبل المكسيك (١٢٢) وفرنسا (١١١) . ولا شك في ان النجاح المدوي الذي احـرزته الافلام الايطالية في مهرجانات السينما التي تقام في ايطاليا ذاتها وفي الخارج يشهد بمزايا الانتاج السينمائي الايطالي المعاصر . وسيحتفظ الفيلم الايطالي بهذا النجاح ما دام يحافظ على نزعته الانسانية والشعرية التي اشتهر بها في العالم اجمع .

المسرح

بينما تنزع السينما الايطالية الى التغلغل شيئاً فشيئاً في المدن الوسطى والصغيرة ، ولا سيا بعد ان وكد الانتاج الايطالي نفسه على الصعيـد العالمي ، وبدأت صناعة سينمائية حقيقية تنشر الوان نشاطها في ستوديوهات سيناسيتا Cinecittà ، وفي المؤسسات الصناعية القائمة في « البيامـون » بلومبارديا وتوسكانا واللاتيوم - نجد المسرح الايطالي ، بالعكس ، يقصر نشاطه على المدن الكبرى . ومع ذلك ، فان المسارح الايطالية تتمتع بمساعدة مالية من الحكومة ، لاسباب ثقافية بحت . وهذه المساعدات تنالها المسارح التمثيلية والغنائية وقاعات الاحتفالات الموسيقية وبذلك تتمكن مسارح ميلانو وروما ونابولي وفلورنسا وفينيسيا وجنوى وتورينو وبالرمو من تقديم اعمال فنية عظيمة القيمة . وهذا هو في الصيف شأن الامفيتياترات القديمة في سرقسطة وتاورمين واوستي وفيرونا وحدائق بوبولي في فلورنسا .

ونذكر بين الاوبرات والاعمـال السمفونية وموسيقى العزف التي لقيت ، بعد الحرب ، اكبر خطورة لدى الجمهور ، « فانا لوبا » Vanna lupa وهي درامة غنائية لايلدبرانو بيزاتي Pizzetti نالت نجاحاً كبيراً في مسرح فلورانسا البلدي عام ١٩٤٨ ، و « ايفيجيني » للمؤلف نفسه الذي نال بها « جائزة ايطاليا » في الاذاعـة الايطالية . وكذلك اصابت مسرحية « الدكتور انطونيو » الغنائية لفرانكو الفانو Alfano نجاحاً عظيماً في مسرح روما للاوبرا . ومثل هذا يقال عن مسرحية « الاعصـار » التي استمدها لودوفيكو روكا Rocca من « عاصفة » اوستروفسكي ، وقد مثلت للمرة الاولى عام ١٩٤٩ في سكالا ميلانو ثم في اوبرا روما .

وفي هذه الاثناء أخذت موهبة الموسيقي الشاب فياري توساتي Tosatti في توكيد نفسها وفي التكشف عن نفس شعري حار يتملى بنزعة هزلية . وقد قدم عملين ناجحين هما « استعمال الرقة » و « مباراة في اللكم » ، وهما غنيان بالمواقف الهزلية المضحكة . وهنـاك موسيقي آخر فرض نفسه بدرامة غنائية من فصـل واحد هي « هيكوب » التي نال عليها جائزة « نيقولا داتري » ، وهي جائزة هامة تكون الكلمة الاخيرة في منحها للجمهور الذي يختار بين عدة مرشحين .



جينا لولو بريجيدا

وقد قام لويجي دالابيكولا L. Dallapiccola بتجارب هامة جداً ، اولها اوبرا بفصل واحـد عنوانها « السجين » لغوفريدو بتراسي Petrassi و « الربوة » وهي اوبرا سريالية لماريو بيراغالو Piragallo . واهم مايتضمنه الانتاج السمفوني في المدرسة الايطالية الحديثـة : « السمفونيات الخمس » لماريو زفراد Zafred الذي يعبر بلغة موسيقية شديدة الوضوح والحساسية والنزوع الى الغنائية ، و « قضية المسيح » لانيو بورينو Porrino و « السمفونية المقدسة » لانطونيو فيريتي Veretti . وينبغي اخيراً ان نشير اشارة خاصة الى رائعـة دالابيكولا « اغـاني السجن » التي استقبلت في الخارج استقبالا حافلا .

اما نشاط المسرح الدرامائي ، في هذه الاعوام الاخيرة ، فقد تميز من جانب المؤلفين والممثلين والمخرجين بالتماس اشكال جديدة للتعبير والتقديم يكون من شأنها ، فيا هي تحترم العرف المسرحي ، ان تكون اكثر استجابة لاوضاع الحياة الراهنة ومتطلبات الجمهور الجديدة . وقد تحسن الاخراج تحسناً عظيا ، ومثلت معظم المسرحيات العالمية التي حازت الشهرة في بلادها على ايدي مخرجين معروفين عـلى رأسهم فيسكونتي وسالفيني وبافوليني وبريـوني . وقـد كرس جانب عظيم من النشاط المسرحي ، للتمثيليات القديمة ، اليونانية والرومانية ، والتمثيليات الكلاسيكية . فقد شاهد الناس آثار سوفوكل واسكيل وارستوفان وسينيك ، وتمثيليات

شكسبير وموليير وابسن وماكيافيل وتاس والفياري وغولدوني.

اما في هذه السنوات الاخيرة، فان جميع المسرحيات التي تقدمها الشركات الايطالية هي تقريباً مسرحيات لويجي بيراندللو.

اما انتاج المؤلفين الايطاليين المعاصرين، فينمو يوماً بعد يوم، وقد ارتفع هذا الانتاج من خمس مسرحيات عام ١٩٤٦ الى ست وخمسين مسرحية في العام الماضي. ومن اهم المسرحيات التي شهدها الجمهور الايطالي في الموسم الماضي مسرحية «خوف» للمؤلف الدرامائي المعروف «سام بنيللي» Sem Benelli؛ ومسرحية «مساكين امام الله» لسيزار جوليو فيولاً Viola الذي قدمت له المسارح ايضاً مسرحيتي «لننقذ الفتاة الجميلة» و«نورا الثانية». ونال نجاحاً لا بأس به كذلك كل من مسرحيات «متهم» لزورزي Zorzi و«الهاوية» لجيوفانينتاتي Ciovaninetti، و«الاصوات الداخلية» و«السحر الكبير» و«الخوف رقم واحد» وكلها من وضع ادواردو دو فيليبو De Filipo. ويضاهيه في كثرة التأليف اوغو بتي Betti الذي شهد له الجمهور مسرحيات «رشوة في قصر العدل» و«روحانيات في البيت القديم» و«والمقامر» و«ايرن البريئة» و«جزيرة الماعز». وقد كان هذا المؤلف الذي مات شاباً منذ عامين من اهم المؤلفين الدراماتيين الذين عرفتهم ايطاليا بعد الحرب، واكثرهم تمثيلاً لاتجاه التأليف المسرحي الجديد. وقد مثل عدد من مسرحياته في الخارج.

ومن اشهر المؤلفين المعاصرين في ميدان المسرح «ازيو داريكو» D'Errico الذي قدم للمسرح منذ عام ١٩٤٧ حتى الان ١٥ تمثيلية جديدة، كان اهمها «رجل النور». وآخر من اقتحم ميدان التأليف الدرامائي أشيل سيتا Saitta في مسرحية «نساء قبيحات» وباولو ليفي Levi في «دفاع مشروع» وانجو بيازي Biazi في «موت تحت المطر» ودينو بوزاتي في «حالة هامة»، وفيرجيلو ليلي Lilli في «تحقيق عن خيانة زوجية».

ويعود الفضل في ازدهار المسرح الايطالي الى «معهد المسرح» الذي اخذ على عاتقه منذ تأسس عام ١٩٤٦ حماية مسرحيات المؤلفين الايطاليين والدعاية لها.

ومن بين الممثلين الذين فرضوا انفسهم واحترامهم بعد الحرب نذكر فيتوريو غاسمان وسانتوكيو وتياري وبوازيللي وماستروجاني وفيزاتي، الى جانب الممثلين المعروفين امثال سيرفي وستوبا وبيناسي وراندوني. ومن اشهر الممثلات المعاصرات على المسرح الايطالي رينا موريلي وسارا فيراتي واندرينا باغانيني وليلا برينيوني وايدا البيرتيني.

تونس الفنية الحديثة

بقلم محمد بلحسن

اذا ألقينا نظرة خاطفة على تاريخ الفنون الجميلة من تمثيل وموسيقى ورسوم ونحت وسينما في تونس ، نرى انها قد مرت بمرحلة جمود وعقم وظلام منذ ظهور بوادر النهضة الحديثة ، وسارت بعد محاولات ومجهودات فردية وجماعية نحو النهوض والانطلاق .

على ان بعض أنواع الفنون لم يقطع شوطه بعد ، ولم يتم تمامه ، والعوامل التي تكتنفه كثيرة ذات شعب عديـدة غيران الانتفاضات الفكرية والوعي الاجتماعي والجهود الجدية للنهوض وللأخذ بالجمال والتمرس بالثقافة والمعرفة ، كل ذلك سيولد في مستقبل الأيام جواً من التدفق الوجودي يرهف الاحساس ويشحذ القرائح ويلهب الهمم ويخصب النفوس ، فتتهيأ الظروف للانطلاق الفني الذي يدل ولاشك على غنى داخلي وبدء تعبئة القوى الفنية الخلاقة العامة ويؤذن بانطلاق مماثل في مختلف ميادين الأدب والفكر والعلم شرط ان تتوفر الامكانيات المادية والاجتماعية لذلك .

التمثيل

الاستاذ حسن الزمرلي من الرعيل الاول الذي جاهد وعمل في سبيل النهوض بالتمثيل التونسي منذ ربع قرن ، وهو رئيس (لجنة الدفاع عن المسرح التونسي) التي تأسست سنة ١٩٤٥ للدفاع عن التمثيل والمسرح ، ومدير مدرسة التمثيل العربي . وقد سألناه عن :

س – تاريخ نشأة التمثيل في تونس ؟

ج – تعرف التونسيون الى التمثيل بالصورة التي يعرف بها في عصرنا هذا ، في اوائـل القرن العشرين ، اولا بواسطة الفرق الايطالية ثم بواسطة الفرق المصرية الجوالة التي كانت تزور العواصم التونسية من حين لاخر . فتمكن حب هذا الفن من بعض الشبان التونسيين ، فحـاولوا تأسيس فرقة سموها (النجمة) سنة ١٩٠٦ واتخـذوا استاذاً ايطالياً لتلقينهم مبادىء التمثيل . وبينما كانو يتأهبون لتقديم رواية (صـدق الاخاء) قدمت لتونس فرقة مصرية عتيـدة تحت اشراف الشيخ سليمان قرداحي – اللبناني المنبت – وكان من أشهر الممثلين في ذلك الوقت ، فكان الاقبال على حفلاته عظيما من قبل اناس يتطلعون لاول مرة الى شيء جميل والى ضرب من ضروب الادب جليل . ولكن ما لبث الاستـاذ قرداحي ان مات ، فتشتت شمل اعضاء فرقته ، فمنهم من عاد في حينه لبلاده ومنهم من اطال مقامه بتونس . وكان لمن مكثوا بالبلاد التونسية فضل كبير في حمل التونسيين على الظهور فوق المسرح اذ شاركوهم في تأسيس (الجوق التونسي المصري) وهو اول جوق ظهر فيه تونسيون ممثلون.

هكذا نشأ التمثيل في البلاد التونسية . وقد نال اقبالا وحظي بتشجيع كبير من شعب كان متعطشاً الى هذا النوع من الادب ، ولوعـاً بالشعر والخطابة كسائر الشعوب العربية ، محباً للغته حب المتمسك بالعروبة وحب الذائد عن كيان اخذ الاستعمار يحاول هدمه ليجعل مكانه لغته ويقطع للتونسي صلته بين ماضيه التليد وحاضره الباسل .

س – ما هي مراحل النهضة التمثيلية الحديثة وابطالها ؟

ج – لقد اجتاز التمثيل بالبلاد التونسية نفس المراحل التي اجتازها شقيقه التمثيل المصري . بيد انه وقف دون المرحلة الاخيرة التي تطور فيها التمثيل المصري تطوراً كبيراً وانصرفت فيها همة الممثلين المصريين نحو السينما لما وجدوه في ذلك من فوائد مادية . فالمرحلة الاولى التي نسميها مرحلة تأسيس وتجربة قد سمحت للتونسيين بان يقيموا الدليل على استعدادهم في هذا الفن . وقد ظهر من بينهم رجال كان لهم فضل مشهود في تقدم التمثيل ونشره بين ربوعنا نخص بالذكر منهم المرحوم محمد ابو رقيبه والمرحوم محمد الخضيري والمرحـوم الحبيب مؤسس فرقة (التهذيب) بمدينة صفاقس والسيد احمد بوليان الذي لم يزل يكافح في



ابراهيم القسنطيني ينحت صورة المغفور له فرحات حشاد



درس في الجامعة – للزمير التركي

سبيل الفن المسرحي .

ثم جاءت المرحلة الثانية وهي مرحلة التمثيل الممزوج بالطرب والاناشيد بمناسبة زيارة جوقة الشيخ سلامة حجازي سنة ١٩١٤ . ولنا أن نقول ان الشيخ سلامة حجازي قد غزا البلاد التونسية بأناشيده والحانه وانه ترك فيها اثراً لم تمحه الايام بعد ، حتى انه يوجد اليوم بتونس رجال – ومنهم الاستاذ محمد العقربي معلم الالقاء والتنسيق بمدرسة التمثيل العربي – حافظوا على هذا الفن أكثر مما حافظ عليه المصريون انفسهم ، لان اندفاع المصريين نحو التجديد بدون ترو ونحو تقليد الفن الاوروبي بدون حرص على استبقاء طابعهم الخاص الجميل قد انسام ذلك التراث الثمين فتركوه يسير يوماً فيوماً نحو الاضمحلال .

وبعدها جاءت المرحلة الثالثة الحاسمة وبطلها هو الاستاذ جورج ابيض. فقد جاء هذا الرجل العبقري في شهر ابريل سنة ١٩٢١ بعدما سن للتمثيل بأرض الكنانة خطة جديدة مقامة لاعلى القيمة الشخصية وموهبة الابتكار فحسب بل على القواعد المتينة الصحيحة التي تلقاها على مقاعد المعهد القومي للتمثيل في باريس وبالاخص على استاذه الكبير سيلفان (Silvain) . وكان الاستاذ على رأس فرقة عديدة الافراد . فأعجب التونسيون بقدرة الاستاذ وفصاحته وبالمسرحيات الجديدة المديدة التي قدمها لهم في إتقان وإخراج مدهشين منها «لويس الحادي عشر» و«الشرق الياباني» و «ثارات العرب» و «فتح بيت المقدس» علاوة عن الروايات المعروفة من قبل مثل هملت وعطيل وصلاح الدين الايوبي .

وتطبيقاً للمثل القائل (مصائب قوم عند قوم فوائد) فقد حلت بالاستاذ جورج أبيض مصيبة كانت نتيجتها ان استفاد التونسيون ببقائه بينهم طيلة سنة كاملة. فقد انحلت فرقته بتونس بسبب سوء تصرفه الاداري فيما يقولون فاضطر الى إطالة مقامه برفقة البعض من ممثلي الفرقة الاوفياء . فطلبت اليه جمعية (الآداب) وهي احدى الفرقتين الموجودتين حينذاك ان ينضم اليها مع رفقائه للتعليم والتمثيل . فالتحق بهذه الفرقة وكان موسم سنة ١٩٢٢ أحسن وأبهر موسم عرفه الفن المسرحي بالبلاد التونسية .

وهكذا تكونت كتلة مباركة من الممثلين والممثلات فعملوا طيلة أعوام عديدة على المسارح التونسية ومنهم من لم يزل يعمل الآن كالسيدين الطاهر بلحاج والبشير الرحال وغيرهما . وعلاوة على ذلك فقد اهتم الاستاذ جورج ابيض بتكوين رجلين أخذا بعده بصير المسرح وسارا به شوطاً بعيداً وهما الاستاذ محمد الحبيب مؤسس فرقة (الكوكب التمثيلي) والاستاذ البشير المتهني مؤسس فرقة (المستقبل التمثيلي) وفرقة (تونس المسرحية).

وفي اواخر هذه المرحلة شرع التونسيون في التأليف المسرحي ووجهوا اولاً عنايتهم نحو الروايات التاريخية فكتب الاستاذ محمد الحبيب رواية « الواثق بالله الحفصي » والاستاذ أحمد خير الدين رواية « المعز لدين الله الفاطمي » والشيخ جلال الدين النقاش رواية « عصر المأمون » والاستاذ البشير المتهني رواية « عبد الملك بن مروان » . اما الروايات الاجتماعية والاخلاقية فانها كتبت في قالب فكاهي وباللهجة التونسية الدارجة.

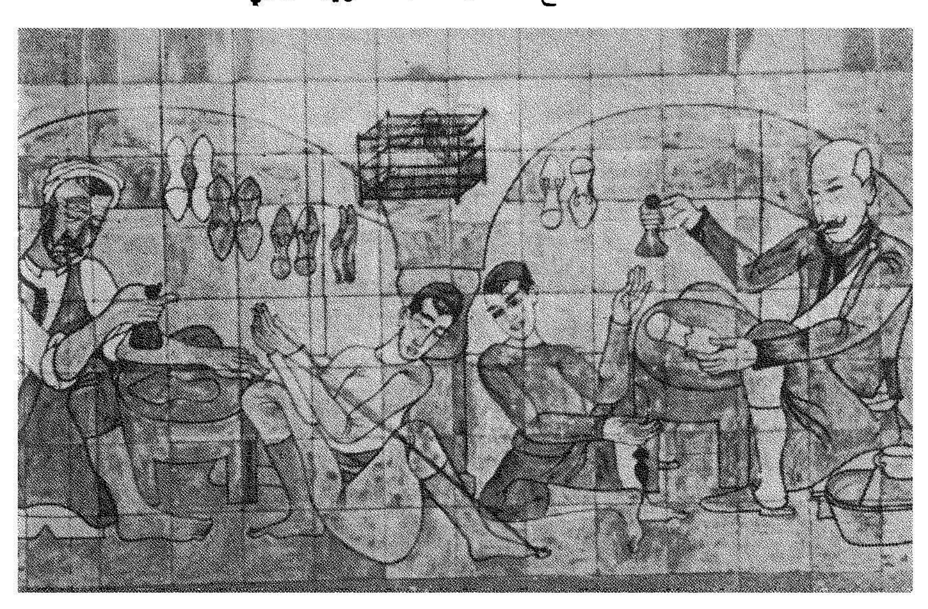
وتبدو اليوم الحركة التمثيلية بتونس على الصورة التالية :

١ – مدرسة التمثيل العربي : أسست هذه المدرسة سنة ١٩٥١ باقتراح من الحكومة وانتخبت تلاميذها وتلميذاتها من بين المثقفين تلاميذ المدارس الثانوية وطلبة الكلية الزيتونية والمعلمين الابتدائيين ونظمت دروسها حسب البرامج المعمول بها بالمعاهد الاوروبية وشرعت في تلقين المبادىء النظرية الى جانب الدروس التطبيقية ، وكلفت بهذه الدروس عدداً من الاساتذة منهم عثمان الكعاك ومحمد الحبيب والطاهر قيقة ومحمد العقربي خريج مدرسة روني سيمون . وقد اعطت نتائجها الاولى في السنة الدراسية المنصرمة حيث تقدم تلاميذها لامتحان شهادة التمثيل العربي التي أنشأتها وزارة المعارف فنجح طالبان وطالبة .

٢ – فرقتا الاذاعة التونسية : احداهما تقدم الروايات باللغة العربية الفصحى بادارة السيد كمال بركات والاخرى تقدم روايات اجتماعية فكاهية باللهجة الدارجة بادارة السيد حموده معالي .



صانع الاحذية – لعبد العزيز القرجي



وتولدت من هاتين الفرقتين فرقة (المسرح الشعبي) وهي تقدم مسرحيات شعبية في كل موسم ، يقبل عليها الجمهور ويستعذبها.

٣- الفرقة البلدية وهي تعمل تحت إدارة الاستاذ محمد العقربي ورقابة الاستاذ زكي طليمات الذي يقدم كل سنة من الديار المصرية لهذا الغرض . ولم تجد بعد هذه الفرقة اقبالاً مناسباً من الجمهور التونسي لانها لم تزل ، والحق يقال ، تبحث عن نفسها .

س – ما هو مستقبل التمثيل في تونس ؟

ج – ان مستقبل التمثيل التونسي هو الآن بين ايدي هذه الفرق ومدرسة التمثيل . فاذا اقبلت الطبقة المثقفة على التمثيل بعد تقاعسها الطويل وفرضت ذوقها ووجهت العاملين على التمثيل ، واهتمت حكومتنا الجديدة المستقلة كما يجب ان تهتم به ومدته بالاعانات اللازمة نجح وتقدم بفضل الجهود الملموسة التي تبذلهـــا هذه الفرق ، واذا تمادى المثقفون في اعراضهم والحكومة في الاهمال الذي لاحظناه من الحكومات السابقة فمصير التمثيل مصير كل جسم حيّ استفحل فيه الداء ويئس الاطباء من علاجه .

ولكن يظهر ان وزير المعـــارف الجديد مهتم بقضية التمثيل اهتماماً ايجابياً ، وان هذا الفن سوف يجد من طرفه كل ما هو محتاج اليه من تشجيع واعتمادات مالية .

الموسيقى

الاستاذ صالح المهدي او (زرياب) من ابرز الموسيقيين التونسيين في العصر الحديث وله صولات وجولات في عالم الموسيقى يعرفها اهل الفن في تونس وبعض الاقطار العربية وهو مدير المعهد الرشيدي الموسيقـــى والغناء ورئيس الفرقة البلدية للموسيقى العربية . وقد سألناه عن :

س – مراحل النهضة الموسيقية في تونس وابطالها ، ومدى تأثرهـا بالموسيقى الاجنبية ؟

ج – ارتكزت النهضة الموسيقية في تونس على الجلاء الاندلسي . وقد اتى الاندلسيون بموسيقاهم التي بعثها فيهم زرياب فتأثر بها اهل الفن في تونس . وصارت تحتل الدرجة الاولى في سناراتهم ، ثم تكون باختلاط هذه الموسيقي مع الموسيقى السابقة لها في تونس (البربرية – الفنيقية – الرومانية – العربية) لون جديد هو الموسيقى الحديثة في ذلك العهد ولنا حتى الان نماذج منه .

ولما اراد المغفور له احمد باي ملك تونس النهوض بالبلاد في جميع الميادين كون معهد موسيقياً للجيش وجلب له اساتذة من تركيا فأدخل هؤلاء لهجتهم المعروفة في موسيقى تونس وصار التلحين خليطاً مـــن الموسيقى السابق ذكرها والموسيقى التركية . واستمر بعد ذلك كل ملك على النهوض بالفن واحدثوا معاهد داخل البلاد تخرج فطاحل الموسيقيين الذين اشتهر منهم السادة محمد بلحسين واحمد الوافي . هذا وقد تخرج عن الزوايا كما كان الحال في الشرق عدد كبير من الموسيقيين اشهـــرهم



عم بشير يطعم العروسه – الزمير التركي

الاساتذة محمد بن سليمان وعلي بانواس وخميس الترنان .

ثم اتت الاسطوانات الشرقية فتأثر بها الشباب حتى لحن بعضهم عـــلى منوالها ، وبالطبع حدث بهذا الاختلاط شيء من الاضطراب ولكنـــه سرعان ما وقع تلافي الامر بفضل ما بذله (البرون دير لنزي) ووزارة المعارف من بداية ضبط الموسيقى التونسية وجلب استاذ كبير من الشام وهو الشيخ علي درويش . وزاد تفهم الموسيقى الشرقية ما لاحظته لجنـــة تونس في مؤتمر الموسيقى المنعقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ . فما كادت تهود حتى اتصل بها المرحوم الجنرال صفر وكوّن معتلة من المثقفين والموسيقيين التونسيين (المعهد الرشيدي) ١ سنة ١٩٣٤ واخذوا على عاتقهم تدريس الموسيقى الشرقية بالاساليب العصرية وتدوين جميع ما يمكن التوصل اليه من الموسيقى العتيقة التونسية واحداث فرقة تنشد وتعزف هـــذا النوع من الموسيقى بعد عرض منظوماتها على لجنة ادبية ٢ مناط بعهدتها اصلاح مـــا افسده الدهر منه ، كما ان هذه الفرقة تقدم غناء جديداً من نظم بعض افراد تلك اللجنة وتلحينه على المهيع التونسي محافظة على اللهجة التونسية الاصلية ومن الملاحظ الآن ان هذا المعهد اخرج اغلب الموسيقيين المحـــترفين في تونس . وقد اتم في هذه السنة تدوين جميع الغناء والموسيقى العتيقين . وفي غير المعهد نجد التلحين قد تأثر بالموسيقى الغربية كما هو الشـــأن في المشرق . والجهد مبذول في ايقاف هذا التيار حتى يحتفظ الشرق بموسيقاه التي تعبر عن مدى اتساع دائرة تفكيره وسمو ذوقه .

---

١ نسبة للرشيد باي احد ملوك تونس الذي تنازل عن الملك لاخيه واشتغل بالموسيقى والشعر . ويرأس المعهد الان الاستاذ مصطفى الكعاك ويديره الاستاذ الفنان صالح المهدي وابرز الاساتذة فيه السيدان خميس الترنان ومحمد التريكي .

٢ يرأسها الان شيخ ادباء تونس سيدي محمد العربي الكبادي.



متجولة – ليحيى التونسي

س – ما هومستقبل الموسيقى في تونس ؟

ج – المؤمل ان تسعى حكومة الجديدة الى تكوين معهد رسمي يعمل على ترقية ذوق الجمهور وتلقينه الفن العربي الصحيح بأساليب تتماشي مع العصر . وهذا يتوقف على اشتغال الشرق كله بتكوين مؤتمرات موسيقية عديدة تبرز اصولاً ومدونات يرتكز عليها تعليم الترقيم الموسيقي والنغمات والاوزان وكل نوع من آلات الموسيقى كما هو الامر بالنسبة للغرب . وبذلك يضمن مستقبل الفن في تونس وفي غيرها من بلاد الشرق العربي .

الرسم

من نوابغ الرسم في تونس الاستاذ عبد العزيز القرجي زعيم المدرسة الانطباعية في تونس واحد المتحمسين لها ، الداعين الى اعتناقها دون غيرها من المدارس الفنية الحديثة . وقد سألناه عن :

س – ما رأيكم في الرسم التونسي ؟

ج – قبل ان ابدي رأي في الرسم التونسي ، اقول الذين يبحثون عنه ويسألون اهو موجود ام لا : اني اؤكد وجوده عندنا في الاوساط الشعبية العامة كبعض المقاهي والمطاعم وصالونات الحلاقة خاصة . وفي هذه الاماكن يظهر لنا الابداع والجمال في تلك الرسوم . لانه جميل في قيمته رغم بساطته .

على ان هذا الفن حقير وحقير جداً لانه قائم في اوساط بسيطة لا يلتفتون فيها اليه . وانا ايضاً كنت لاأتذوق مثل هذا الوسط لاني مخلوق ومترعرع في احضانه . وعندما بارحت هذه الاوساط وجاورت اناسـاً آخرين غربيين ودخلت مدرسة الفنون الجميلة وجدت انواعاً عديدة من فن الرسم كالفن الغامض والسريالي وفنون اخرى توحيهـا الروح والطبيعة .

وقد آمنت بقيمة وضرورة وجود الفن الانطباعي الشعبي في بلادنا ذات الظروف والاحوال الخاصة . واتمنى ان ينمو ويتجدد بادخال بعض التغيرات الحديثة عليه . كما اتمنى من شبابنا الاعتراف بهذا النوع من الفن المغمور عندنا .

س – اي المدارس الفنية الحديثة غالبة على فنانينا ؟

ج – ان المدارس الحديثة الغالبة على بعض فنانينا اليوم مدرسة بيكاسو وبراك وماتيس . وهذا الاخير قد اتى الى مدينة الجزائر وتأثر بمناظرها الافريقية وجوها المغربي الجميل واخذ منها رسوماً شعبية افريقية بالالوان وغيرها .

والفن التونسي في تصاعده المستمر اليوم وتقدمه الباهر غير محتاج لأن تدخل عليه اي تغيرات جوهرية من بقية الفنون الاخرى لانه جدير بأن يمكث على حاله ويحافظ على طابعه الافريقي الرائع ليبرز الى الوجود فريداً .

ومن الفنانين التونسيين المقيمين في المهجر الفنان الاستاذ الزبير التركي الذي هـاجر الى السويد حيث يقيم زميله التونسي الاستاذ علي بن سالم منذ سنين . وقد قدم حديثاً الى ارض الوطن فسألنـاه عن الرسم التونسي في المهجر فقال :

يقيم الآن في البلاد الاجنبية عدد لا بأس به من الفنانين التونسيين ، وقد اصبح لهم مركز ممتاز في حياة الفن والرسم في المهجر . واقيم انا والزميل علي بن سالم في بلاد السويد حيث نلاقي كل تشجيع وتقدير سواء من جانب الدولة او الصحافة او جمهور الفن . ولقد اقمت سنة ١٩٥٣ معرضاً فنيـاً في العاصمة استوكهولم نجح نجاحاً باهراً ونوهت الصحـافة الاجنبية بقيمته الفنية . وقد بيعت جميع اللوحات التي عرضت في هذا المعرض . كما اقمت معارض اخرى في عدة مدن ببلاد السويد كانت ناجحة ايضاً . وهذا هو الذي جعلني افضل الاقامة والاستقرار هناك . وكذلك الزميل علي بن سالم الذي ترك ارض الوطن قبيل الحرب العالمية الثـانية ساخطـاً ناقماً لانه لم يجد التشجيع الكافي والتقدير

اللائق والعيش المحترم . وهناك في بلاد السويد احرز تقدماً وشهرة فائقة . وكلفته الحكومة السويدية بالاشراف على قسم الفنون العربية في المتحف القومي باستوكهولم كما عرضت عليه الكنيسة تنميق بيَع لها عديدة ورغب اليه اصحاب الكبرى ان يزين محلاتهم بآثاره الطريفة .

النحت

السيد ابراهيم القسنطيني شاب نابغة اشتهر في فترة وجيزة في فن النحت والنقش . وقد سألناه عن النحت في تونس فأجاب :

ـ الواقع ان النحت عندنا ليس له ماض يمكن التحدث عنه ولا حاضر ذو بال يحملني على الكتابة فيه . وغاية ما في الامر انه يوجد شابان قد تعلقت همتهما بتعاطي هذا الفن الذي سبقتنا فيه أمم وامم : وهما الاخ الهادي سلمى وصاحب هذه الاسطر . والذي اعلمه عن الاخ انه نحت تمثالاً رمزياً من الجبس اثناء دراسته بمعهد الفنون الجميلة بتونس يمثل صياداً بحرياً . فكان تحفة تنبىء بمستقبل بسام ، وهو الآن يزاول تعليمه في معهد الفنون الجميلة بفرنسا .

اما أنا فالعوامل التي دفعت بي في هذ المضمار هي عوامل ترجع في أصلها الى وضعية البيئة التي عشت فيها ـ ولا يفهم من هذا اني ورثت النحت عن جدي أو تعاطيته عن والدي ـ وانما الذي اعنيه من وضعية البيئة الحالة الاقتصادية التي اجبرت والدي حتى اقصاني عن التعليم ، فغادرت المدرسة آسفاً وعمري لم يتجاوز الرابعة عشرة لاخوض رغم صغر سني معترك الحياة وابحث عن حرفة أدفع بها شبح الفاقة عن العائلة . فجعلت



منظر من فيلم « رحلة عبدالله » ـ تمثيل محيي الدين مراد وعلي بن عياد

اتنقل بين عدة حرف ، وفي اثناء هذا التنقل كانت تصحبني حرفة خارجية كانت في اولها تبدو بسيطة ولكنها لم تلبث ان ايقظت في نفسي موهبة النحت فيما بعد ، وهذه الحرفة الخارجية هي نقش الطوابع على (الكوانشو) فدرت علي مورداً مالياً فاق ما أتقاضاه من حرفتي الاصلية فتفرغت لها وبرعت فيها حتى خطر لي ان اجرب نقش الرخام فبدأت بنقش صورة جلالة الملك محمد الامين الاول نقشاً سطحياً (Bas-Relief) في الرخام وكم كنت مسروراً حينما ظهرت النتيجة سريعة وناجحة .

ولما حلت بتونس كارثة اغتيال الزعيم النقابي الخالد فرحات حشاد تحركت فيّ دواعي مواصلة العمل فوجدتها فرصة ثمينة لاخلد اكبر زعيم عزيز سقط في ميدان الكفاح والشرف ، فشرعت أنحت صورته ـ رحمه الله ـ في رخامة تزن مائة وخمسين كيلوغراماً . وبعد قضاء ما يزيد عن ستة اشهر في نحتها خرجت تحفة أعجبت رجال الاتحاد العام التونسي للشغل ، مما دفعهم لنصبها امام مدخل دار الاتحاد ..

ولما كانت الصورة الاولى لجلالة الملك لم تبلغ درجة من الاتقان تناسب مقامه ، اخذت انحت له تمثالاً نصفياً وقدمته هدية لجلالته في مناسبة عيد العرش الاخير ـ ١٥ مايو ١٩٥٥ ـ فاهتز لها طرباً وشجعني بما كنت أتمنى حيث امر الحكومة التونسية بأن ترسلني الى فرنسا لاتمم تعليمي على نفقتها ، وها انا استعد ...

هذا ما امكنني ان اقوله عن النحت في تونس وهو كما ترى عرض للاطوار التي مرت بي اكثر منه حديثاً في الموضوع نفسه ، ولكن ما حيلتي وهذا كل ما نملك عن النحت عندنا ؟

السينما

الاستاذ محيي الدين مراد اول تونسي عمل في دنيا السينما تمثيلا واخراجاً وهو صاحب محاولات سينمائية موفقة ومخرج اول شريط تونسي (مجنون القيروان) . وقد سألناه عن قصة انشاء السينما في تونس ، فاجاب :

– من العسير جداً الحديث عن السينما بالبلاد التونسية حيث لا وجود لشيء يطلق عليه اسم سينما او صناعة افلام ، فكل ما هنالك انه قامت بعض المحاولات الفردية في السنين الاخيرة لم يكتب لها النجاح وذلك لاسباب شتى .

كانت التجربة الاولى في هذا الميدان قد قمت بها بمفردي اذ كنت المخرج والمصور والمدير الفني والمنتج والمشرف على التنسيق واختيار المناظر الى غير ذلك من المسؤوليات التي تتطلبها صناعة السينما . وكان ثمرة هذا المجهود هو شريط (مجنون القيروان) ، الذي لاقى نجاحاً لا باس به بالنسبة لقيمته الفنية ، ونظراً لكونه الخطوة الاولى في هذا الميدان .

واثر ذلك تاسست شركتان للسينما ولكن الحرب منعتهما من العمل فقبر المشروعان على الورق .

وبعد ان وضعت الحرب اوزارها حاول بعض المنتجين اخراج فيلم ولكنهم عدلوا عن ذلك امام الصعوبات الجمة وخاصة منها عدم وجود الفنيين والاخصائيين . كما حاول الاستاذان العربي التونسي وصليم دريقة اخراج افلام تونسية فذهب الاول الى باريس لمتابعة عمله هناك ، وكان حظ الثاني ان توقف عن العمل بعد ان التقط معظم مناظر شريطة (شبح الزواج) وذلك لعدم وجود رأس المال الكافي لاخراج الفيلم .

وفي اثناء هذا شاركت بعض العناصر التونسية في افلام مغربية فرنسية لم تكن هي الاخرى ناجحة .

وقام استوديو امريكا باخراج شريط قصير شاركت في تمثيله مع الاخ علي بن عياد ، وهو الشريط الوحيد الذي يصح ان نضمه في صف الافلام وذلك لان المشرفين عليه كانوا من اصحاب الاختصاص الفني ، وقد امتاز هذا الشريط بدقة صوره . واسم هذا الشريط (رحلة عبدالله) .

***

ان كل ما نتمناه بعد هذا ان تتمكن تونس وبقية اقطار المغرب العربي من الفوز نهائياً باستقلالها وحريتها ، فتتيح للأفكار والقرائح والانامل ان تنطلق وللأدب والفن ان يتطوروا ويزدهرا ، وبذلك تنضم الى موكب النهضة الادبية والفنية الحديثة في مختلف الاقطار العربية ، وتغني هذه النهضة المباركة بلون حديث وانتاج جديد من كل انواع الفنون الجميلة من تمثيل وموسيقى ورسم ونحت وسينما لا يعوزه الاتقان والابداع ولا يفتقر الى العمق والنضج .

تونس — **محمد بلحسن**